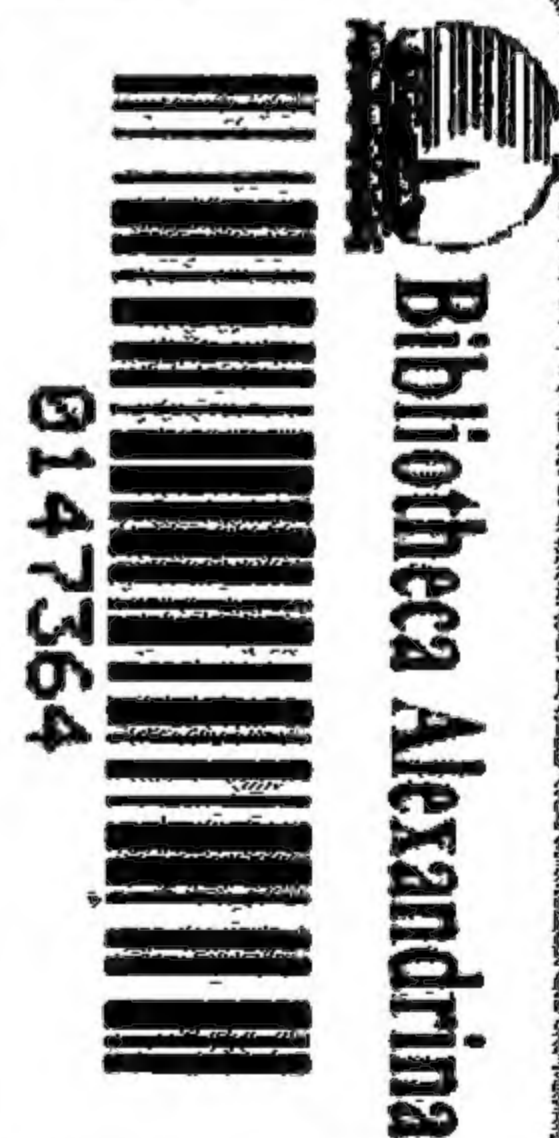


الألف كتاب (الثاني) ٢٩

فن الأدب الروائي عند تولستوى

تأليف: ف. ع. أدينكوف
ترجمة: د. محمد يونس

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
بالاشتراك مع
دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد



فولاد و بى الرودى
عند تولستوى

فلا أدرك الرفعة

عند تولسيستوي

تأليف: ف. غ. أدينوكوف

ترجمة: د. محمد يوسف

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة

بالاشتراك مع

دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد

١٩٨٦

مقدمة

نحاول في الكتاب المطروح بين يدي القارئ الكريم توضيح مراحل تطور تولستوي - الروائي والديناميكية الداخلية لاسالييه والتكامل العضوي لشخصيته المبدعة ، اضافة الى المستوى الفني المتميز الذي انفرد به الفن القصصي عند هذا الكاتب الكبير .

كي نفهم خصائص الفن الروائي عند تولستوي ، لابد لنا ان ننتقل من البداية :

من اوائل افكاره التي لم تتحقق ومن اعماله التي ظهرت نتيجة بحثه الدؤوب عن « الشكل الواسع » والتي شكلت تلك السلسلة الاصلية المتمثلة بـ «الحرب والسلام» و « آنا كارينينا» و «البعث» .

تعني دراسة الفن الروائي عند تولستوي تتبع افكاره التي تحلل كل شيء وملاحقة «المسار» المعقد لتلك الافكار . ان ضغط الزمن وشخصية تولستوي العبقرية هما العاملان اللذان يرسمان ذلك «المسار» .

لاحظ الباحثون ، منذ زمن ، ان جذور روايات تولستوي
الكبيرة تنبع من نتاجاته المبكرة • وكانوا ينظرون الى تلك الجذور
بمنظار المواضيع الهامة ، ومن خلال وجهة نظر صياغة عدد من
خصائص واقعية تولستوي • ومع ذلك فان قصص تولستوي
وقصصه القصيرة المبكرة ، الفريدة بتسلسل ترابطها ، بقيت في الظل
في حين ان الخصائص المشار اليها ضرورية جداً لفهم التناسق الفني
لروايات تولستوي •

ان الترابط الديناميكي المعقد لآعمال الكاتب المبكرة يكشف
لنا عن عملية تبلور «الفكر الشعبي» الذي اصبح بشكل البداية
التي وُحِدت المادة الفنية المتباينة والمتعددة في نظام متناسق
متجانس لديه • ولم يكن «الفكر الشعبي» ساكناً عند تولستوي ،
بل كان متطوراً من الناحيتين الفكرية والفنية بحيث صار يحدد
البناء الفني لكل رواياته •

تعتبر الخاصية الفنية « للفكر الشعبي » هي المشكلة
الاساسية ، كما تعتبر دراسة هذه الخاصية وتطورها المهمة الاولى
لهذا البحث •

يركز البحث عنايته الرئيسة على المجال النفسي لمشكلة
«الشعبية» والسبب في ذلك ان المسألة الاجتماعية تندمج في روايات
تولستوي مع الصورة الواسعة للحياة الروسية بأشكال فنية متميزة
تعكس الصفة الاساسية لعبقرية الكاتب الادبية وهي الفهم الدقيق
والعميق «لديالكتيك الروح» • ويتناول البحث ، كذلك ، «الفكر

الشعبي» من خلال «ترابطه» الذي يحدد الافاق الشاملة لتطور
الرواية النفسية - الاجتماعية الروسية في القرن التاسع عشر .

اشار م . ب . خرابتشينكو ، محققاً ، الى ان «...» مآثرة
تولستوي التاريخية العظيمة تكمن في الانسجام العضوي بين
التحليل النفسي الدقيق والسرد الملحمي الواسع .

ليست واقعية تولستوي النفسية الملحمية هي مواصلة
بسيطة لواقعية بوشكين وليرماتوف وغوغول . ان البدايات
الملحمية في تناجات اسلافه ، التي لم تنتشر في الادب الروسي حسب
بل وفي الادب العالمي ، قد اكتسبت في تناجات تولستوي محتوى
وفكراً جديدين . ويقرب تولستوي من ستندال وليرماتوف في
كشفه عن السايكولوجيا .

ومع ذلك فان «ديالكتيك الروح» عنده هو كلمة جديدة
حقاً في الادب . لقد كشف التركيب بين الملحمي والنفسي امكانيات
عظيمة امام الادب لاستيعاب الواقع جمالياً»^(١) .

رغم ذلك فان كلمة الكاتب الجديدة لم نجد دائماً الفهم
المطلوب والتفسير المناسب الصحيح . فيعرف مؤرخو الادب التثمين
المشوه الذي اضفاه النقاد المعاصرون لتولستوي على روايته
«آنا كارينينا» . وقد اشار الى ذلك ن . ي . سوكولوف قائلاً :
«ان هيكل الرواية المعقد وتأكيدها على تصوير عالم الطبقة الراقية
بشكل رئيس وتحليلها لهذا العالم ، بالاضافة الى عدم وضوح
تطلعات الكاتب نفسه - كل هذا قد أدّى الى التعقيد والتناقض

في فهم الرواية من قبل المعاصرين للكاتب ... ان التوجه نحو
تصوير المجتمع الارستقراطي الاقطاعي ، هو بحد ذاته دعوة الى
المعسكر الديمقراطي الذي كانت تلتهم مشاكل العصر الملحة
والحادثة ويسيطر عليه النضال الدرامي والصعب ضد النظام القائم
آنذاك» (٢) .

كتب الناقد الادبي ب . أ . غريفتسوف في فترة لاحقة قائلاً :
«اعترف النقاد الفرنسيون انهم قرأوا رواية «آنا كارينينا»
بصعوبة ، رغم احترامهم الكبير لتولستوي واعجابهم بقوته الفنية
والاخلاقية . كم فيها من الزيادات !

ولا نتحدث عن قصة تجدد ليفين الروحي ، فهي غير مقنعة
بحد ذاتها ولم تزد او توضح مأساة آنا وكم في الرواية من الحوار
المتع بذاته ، لكنه لم يساعد آنا او يعقها ، كذلك لم
يساعد القارئ على تقبل مأساتها» (٣) . لقد برزت مثل هذه الاراء
نتيجة عدم فهم الجوهر التجديدي لواقعية تولستوي . وهذا
يشمل ايضاً تأويل مشاكل تولستوي الشعبية : لقد أنجز علماء
الادب السوفيت اعمالاً مهمة في هذا المجال (٤) ، لكن اعتبار هذه
الاعمال متكاملة تماماً هي مسألة سابقة لأوانها .

لاتزال الناحية النفسية للمشاكل الاساسية في تناجات
تولستوي هي القضية المهمة حالياً في ابحاث علماء الادب . وهذا
التوجه ضروري لتوضيح البناء الداخلي لروايات تولستوي وتطور
الاشكال الروائية عنده ، كذلك للكشف عن خصائص أساليبه
الفنية .

يهتم م • ب • خرابتشينكو في كتاب «تولستوي فناناً» بالفن الملحمي النفسي عند تولستوي فيشير قائلاً : «يعتبر مؤلف» «الحرب والسلام» مؤسس الفن الملحمي النفسي • وتحتل «الحياة الداخلية» مكانة كبيرة الاهمية في نتاجاته • فعندما يصور الانسان في احتكاكه مع الظواهر الحياتية الشعبية المختلفة ، انما يحدد النقاط الحاسمة لالتقاء مجرى الاحداث مع مجرى الحياة الداخلية للانسان»^(٥) •

يبرز المحتوى الروائي الموجز عند تولستوي بفضل رحابة «اجواء» السرد • اما هذه الرحابة فيتوصل اليها نتيجة نظام «ترابط» خاص يعبر عن «مجال الحياة الداخلية» •

وهكذا فان ابحاث علماء الادب السوفيت في مجال المشاكل الشعبية عند تولستوي قد قادت في النهاية الى صيغة محددة للخصائص النفسية لتلك المشاكل •

نسعى في كتابنا هذا الى توضيح «الترابط» الاصيل للمناهج النفسي في روايات تولستوي ، محاولين الكشف عن سعة هذه العلاقات التي تربط بين التاريخي على مستوى العصر والنفسي على المستوى الفردي • ان حلّ المسألة الاولى يعطينا الجواب عن مسألة مهمة اخرى : ماهي طبيعة النمذجة في روايات تولستوي ؟ مما يدهش القارئ في نتاجات تولستوي هو التخيل غير الاعتيادي تماماً للحياة ، ومهما يكن ذلك العصر الذي يصوره

بعيداً عن يومنا الحاضر ، ف «الولوج» فيه عملية في منتهى الحيوية دائماً ، لان القارئ وكأنه يسير في متاحف «غريبه» ومعقدة ، يستجمع التجربة اليومية لجيل من الناس غادرونا الى الابد ، يصاب بـ «عدوى» افكارهم واحاسيسهم ، افراحهم وماسيهم ، قناعاتهم وشكوكهم .

بهذه الطريقة يتكون جو حميم وقريب من النفس جداً للتعرف على الابطال ، تتلشى فيه الحدود من النظرة الاولى . وتبدو لنا هذه الصفة واضحة جداً عند مقارنة شخصيات تولستوي مع شخصيات غوغول وبقية كتاب «المدرسة الطبيعية»^(٦) .

وبالفعل فان ابطال تولستوي يحملون تلك الصفة المتميزة والاصيلة . ومع ذلك فان هذا التفرد لا ينفي كونهم ظواهر نموذجية .

السبب في ذلك ان تولستوي ، بالمقارنة مع الكتاب الاخرين، قد صنع نموذجاً « للترابط » الفني الذي تكشف من خلاله عما هو تاريخي على مستوى العصر الملتصق بما هو نفسي على المستوى الفردي .

ان التعبير بوضوح عن طبيعة الشخصية وكذلك الكشف عن اعماقها هو الذي يحدد الخصائص الفنية لاسلوب الكاتب . فقد حاول تولستوي ان يكون اسلوبه غير منظور . من هنا ، على

الاجلب ، يأتي بغضه «البلاغيين» الذي كان ينسب اليهم تورغينيف
أيضاً • يشير ن • ي • بروتسكوف في كتابه «عقريّة الروائي
غاتشيروف» الى ان «ابطال تورغينيف ينطقون ويعبرون عن
احاسيس وأفكار فاضحة مهياة ، ويقومون بتصرفات مرسومة
تميزهم كنماذج اجتماعية متبلورة ، ويعقدون علاقات محددة مع
الظروف والاشخاص المحيطين بهم • كل هذا سوية يعكس هذه
او تلك من المسائل المعينة والناضجة بالحياة مثل «لحظة التحول»
و «ضغط الزمن» ، كما عكست الملامح المتغيرة بسرعة للناس
الروس من الفئة المثقفة» (٧) • وتظهر هذه البدايات النموذجية في
روايات غاتشيروف كذلك بشكل بارز وواضح للعيان •

سار تولستوي في هذا المجال بطريق خاص ، فهو لا يرسم
الصفات النموذجية الشخصية التي يصورها بقدر ما يرسم الصفات
النموذجية للعصر •

ومن الخطأ ، طبعاً ، ان نبحث عن قالب معين جاهز في طريقة
تولستوي الابداعية ، بل يجب ان نأخذ بعين الاعتبار ان الطريق
الذي سلكه الكاتب من «الحرب والسلام» حتى «البعث» قد
تميز بالبحث عن الاشكال والاساليب القصصية وان التحول الذي
طرأ على معتقداته قد ترك بصمات واضحة على البنى الفنية
لنتاجاته •

تشير الباحثة ي . ن . كوبريانوفا الى ان النماذج التي خلقها تولستوي هي اجتماعية ونفسية في آن واحد . ولكن الصفات الاجتماعية لشخصه كانت مصممة وفق واقعهم النفسي حتى لحظة التحول الفكري الذي حدث له . كتبت كوبريانوفا تقول : «تعتبر دراسة الانسان كنواة للحياة الاجتماعية طريقة متقدمة واكثر فاعلية جمالية في فن الواقعية الديمقراطية ، كأسلوب للاستقراء النفسي ، او كما يسميه تولستوي «تثمين الخصوصيات» اي اسلوب الاستنتاج من الانسان الى المجتمع»^(٨) . لكن هذا المبدأ صار يتغير تدريجياً مع تغير الظروف الاجتماعية التاريخية ومع التحول في عقيدة تولستوي ، تواصل كوبريانوفا حديثها فتقول : «ان حركة الجماهير الثورية وازدياد وعيها الثوري قد أجبر تولستوي على ان يرى في تناسب القوى الطبقة اللولب الحقيقي لتطور المجتمع . على هذه الارضية التاريخية تظهر لدى تولستوي «الشمولية» الاجتماعية الواسعة التي طعمت اسلوب الاستقراء النفسي بعناصر الاستنتاج الاجتماعي ، أي الاسلوب الفني الذي يستنتج من المجتمع وبنائه الطبقي الى الانسان والى نفسه وتصرفاته»^(٩) .

تتغير كذلك طبيعة ،وقف الكاتب ، الامر الذي ينعكس بحدّة على بنية عمله . يؤكد ن . ك . غودزي قائلاً : «اننا نعر

على تدخلات الكاتب في تقييم شخوص روايته وتصرفاتهم ، كذلك الظواهر المختلفة للحياة المحيطة بهم ، والسلبية منها خصوصاً ، في رواية «البعث» بشكل اقوى مما في رواياته السابقة»^(١٠) .

يشير أ . ف . تشيتشيرين الى خاصية مشابهة فيقول «كما ان في كتابات تولستوي الاجتذاب الكثير من الحقائق الفنية والوجدانية ، كذلك فان الاسلوب الغاضب في روايته الاخيرة (رواية «البعث» - المترجم) الذي يشبه اسلوب المقالات يتعد عن النموذج القصصي»^(١١) .

كل هذا قد قاد الى شكل فني جديد ينتسب الى نموذج خاص .

من مشاكل النموذج يبرز سؤال عن «تعميمات» تولستوي التي يبرز من خلالها موقف الكاتب بشكل اكثر وضوحاً . لا يمكن بالطبع ، ان نقصر موقف الكاتب على «التعميمات» وحدها فقط . كذلك من الخطأ ، كما نعتقد ، الاقتصار على اثبات «وجهة نظر تولستوي الحوارية الساذجة» . ان رواية «آنا كارينينا» وبعض مؤلفاته الاخرى تهدم ذلك الانطباع لان موقف الكاتب في كل من رواياته الثلاث («الحرب والسلام» ، «آنا كارينينا» ، «البعث» المترجم) له مسحته الخاصة . ان حتمية «علم الاستقرار» تأريخياً ونفسياً في شخصية الكاتب ، هذه الحتمية التي تمخضت

عنها الاصاله المتغيره للعلاقه الاخلاقيه بالحياه ، قد أضفت مسحه
جديدة ومفاجئة ، غير قابله للتكرار ، على تجسيد ماهو اعتيادي
بالنسبة لتولستوي من المشاكل الحياتية الاساسية •
ان توضيح هذه المسحه يشكل الوجه الثالث لهذا البحث •

المؤلف

الفصل الاول
مبدأ الانجاء الفني في نتائج
قولستوي المبكرة

في رسالة موجهة الى الاديب الفرنسي اوكتاف ميربو ، ناقش تولستوي مسألة ممتعة حيث كتب قائلاً : «...اعتقد ان كل شعب يستخدم اساليب مختلفة للتعبير الفني عن 'مثل' مشتركة وبفضل هذا تتمتع نحن بلذة خاصة عندما نجد مثلاً وقد انعكست بشكل جديد غير متوقع»^(١) .

كتب تولستوي هذه الرسالة في ٣٠ ايلول ١٩٠٣ وقد تجسدت فيها التجربة الذاتية الكبيرة للفنان . لذلك فان الملاحظة عن تكرار المثل العامة باشكل فنية مختلفة هي مسألة كبيرة الاهمية لفهم العملية الابداعية وفهم تولستوي نفسه . فقد وجه الكاتب اهتماماً خاصاً لهذا التكرار ، لانه هو نفسه ، على الاغلب ، ينزع الى هذه الطريقة بالذات للتعبير عن «المثل المشتركة» . من هنا تكون هذه المثل قد اكتسبت مساحة اضافية وازدادت عمقاً ودقة وسمت اكتشافها من جوانب غير متوقعة .

لاحظ ف . أي . لينين سعي تولستوي في الوصول «الى جذور» المشاكل الحيوية المهمة لعصره . وكان طريق تولستوي الى ذلك يمر عبر اكتشاف أسرار الطبيعة الانسانية وعبر «ديالكتيك الروح» .

قادت الخطوات الادبية الاولى تولستوي مباشرة نحو معالجة «تجريبية» لنموذج ادبي محدد ، شخصية واحدة او مجموعة صغيرة متشابهة من الشخصوس في اطار سلسلة فنية متميزة من القصص والقصص القصيرة .

لم يخطر على بال تولستوي نشر مؤلفاته المبكرة على شكل مسلسلات • واصبح بالامكان تحليلها تحليلاً علمياً وفهم ابعادها (وليس البدايات وحدها) وذلك فقط بعد ان تؤخذ بعين الاعتبار رسمته المحددة باعتباره فناً •

تجسد قانون «الترايط» في رواية «الحرب والسلام» بشكل رائع ، رغم ان هذا القانون موجود قبل كتابة هذه الرواية - الملحمية • والملاحظ ان لهذا القانون تأثيره ليس داخل كل نتاج من نتاجات تولستوي وحسب ، بل وفي الربط بين عدد من مؤلفات الكاتب المتفرقة في مجموعة متناسقة منسجمة •

المعروف ان تولستوي ، في شبابه ، قد حاول كتابة نسيج ادبي كبير يعبر فيه عن المسائل الاساسية التي تشغل تفكيره وان يعكس فيها اهم مشاكل الواقع الروسي المعاصر له • لكن لم ينجز آنذاك أيّاً من تلك الاعمال التي كان يفكر بها • ولم يبق منها سوى افكار متفرقة وبعض المسودات التي استند اليها في كتابة بعض القصص والحكايات المتفرقة ، وكانت هذه القصص تعكس شعاع الافكار التي ألهمت الكاتب لتأليف الرواية •

ان «مناهج» تولستوي الواسعة التي كانت تنير اعماله الابداعية في فترة شبابه معروفة للجميع • فقد كتب في «مقدمة للمؤلف وليست للقارئ» حيث قال : «الاحساس الرئيس الذي سيقودني خلال هذه الرواية باكملها هو حب حياة الملاكين القروية» لذا يجب ان تكون اللوحات التي تصور العاصمة والمحافظات

والقفقاس عامرة بذلك الاحساس - الحنين الى تلك الحياة •
ولكن جمال الحياة القروية التي ابغى تصويرها لا يكمن في الهدوء
ولا في الجمال الشعري للريف ، بل في الهدف المباشر الذي
أكرّس له كل مشاعري والمتمثل ببساطة واشراقة تلك الحياة •
والفكرة الرئيسة للكتاب هي ان السعادة هي الفضيلة» (٢) • نجد
هنا تعبيراً كاملاً ومحددًا لتلك «الفكرة المشتركة» التي تحدثنا
عنها والتي يجب ان تتجسد في منهاج الرواية على الشكل التالي:
«نزوة شباب طيبة لكنها تفتقر الى الخبرة ، اخطاء وانسداد
حماسي ، اصلاح وسعادة • الفكرة الثانوية : اللولب الرئيس
للنشاط الانساني

أولاً - خيرة :

- ١ - الفضيلة
- ٢ - الصداقة
- ٣ - حب الفن

ثانياً - شريرة

- ١ - الغرور
- ٢ - الجشع
- ٣ - الاتعمال
- أ - النساء
- ب - القمار
- ج - الخمر» (٣)

عندما ندقق النظر في هذا المنهاج ، لا يكون صعباً علينا
اكتشاف مصادر تلك المؤلفات مثل «يوميات واضع العلامات» ،
«لوتسيرن» ، «البرت» ، «القوزاق» وغيرها .

نرى ان تولستوي يضع الصيغة الاساسية لفكرة مؤلفه
المبدئية (صراع الخير مع الشر) . يعالج الكاتب هذه المشكلة
بشكل قوي وحاد في مسلسل يتكون من قسمين – «يوميات
واضع العلامات» و «البرت» – اللتين تتميزان ، كما هو معروف،
بمصير متميز عن بقية قصص تولستوي المبكرة . كان تولستوي
شديد الاعتزاز بقصته «يوميات واضع العلامات» و «البرت» .
ففي رسالة موجهة الى ن . أ . نكراسوف بتاريخ ١٧ أيلول
١٨٥٣ كتب تولستوي : «... ابعث اليكم بهذه المقالة الصغيرة
(الحديث يدور عن «يوميات واضع العلامات» – المؤلف)
لنشرها في مجلتكم . انني اعتز بها أكثر من «الطفولة» و
«الهروب»...»^(٤) .

احتج الكاتب بشدة ضد نكراسوف وذلك في رسالته
المؤرخة في ١٨ كانون الاول ١٨٥٧ عندما تحدث الاخير حديثاً
سلبياً عن قصة «البرت» . كتب تولستوي : «...انها ليست
قصة وصفية ، بل هي شاذة عن القاعدة وتستند فكرتها الى
أسس نفسية وشاعرية لذلك لا يمكن ان تعجب الاكثريه...»^(٥) .

اثار الجانب «التحليلي» والمعقد في «يوميات واضع
العلامات» و «البرت» الاستغراب حتى لدى الناقد الدقيق ذي

النظرة الثاقبة نكرا سوف • والسبب ، كما يبدو ، ان هاتين القصتين قد ابتعدتا عن النهج الفني العام لادب «المدرسة الطبيعية» التي ظهرت من خلالها بعض نتاجات تولستوي نفسه («صباح اقطاعي» ، القصص الحربية وغيرها) • لهذا السبب بالذات تثير هاتان القصتان الاهتمام الكبير بالعملية الابداعية لتولستوي الشاب •

بدأ تولستوي استخدام «المونولوج» الشعري في اليوميات وواصله في ثلاثيته (الطفولة ، الصبا ، الشباب – المترجم) ، منطلقاً من شخصيته الفريدة وتحليل الذات مكتشفاً بالاضافة الى ذلك في «الصورة الذاتية للمؤلف» جزءاً من الشيء العام وهي القوانين الثابتة والمؤقتة للحياة الانسانية • لقد طرح تولستوي على قرائه الحقيقة الناصعة التي لاتقبل المساومة ، ذلك لان اليوميات والثلاثية هما في جوهرها عبارة عن موعظة ، عبارة عن كشف للحقيقة • حدد ن • غ • نشرنشفسكي الخاصية المميزة لعبقرية تولستوي واطلق عليها اصطلاح «نقاء الحس الاخلاقي» •

عثر هذا الناقد الكبير وبصواب على العلاقة التي تربط نتاجات تولستوي بأسلوب الملاحظة الذاتية • تتحدث يوميات تولستوي ، والمبكرة منها بصورة خاصة ، عن مسألة التحليل الذاتي العميق ، فقد دون الكاتب في ٧ نيسان ١٨٤٧ الملاحظة التالية «انا لم امتلك يوميات ابداً وذلك لانني لم أر فيها اية فائدة،أما الان وانا اعمل على تطوير قابلياتي ، فسأتمكن من خلال اليوميات

ان أحكم على سير عملية التطور هذه»^(٦) . كذلك عبّر تولستوي عن ذات الفكرة في ملاحظته المدونة بتاريخ ١٤ حزيران ١٨٥٠ حيث قال : «كثيراً ماتخطر على البال افكار تبدو وكأنها رائعة ، ولكن عند تمحيصها تخرج من بعضها بلا شيء وتجد البعض الآخر عملياً جداً — لهذا بالذات تبرز الحاجة الى اليوميات»^(٧) .

عندما يحلل تولستوي افكاره وتصرفاته على صفحات يومياته. فانه يقترب من افكاره الفنية تدريجياً . وتسير هذه العملية عنده بشكل عفوي . لم يلاحظ كاتب المستقبل ، وهو يصوغ مهمات يومياته التي يسجلها ، كيف يخرج بعيداً عن الحدود الضيقة التي وضعها لها . كذلك بإمكاننا متابعة التحرك الداخلي نحو الابداع الفني عند تولستوي من خلال مذكراته . حتى قبل ان يركز او يحدد افكاره الفنية بدقة . نرى الخطوة الاولى نحو الابداع الفني وذلك في يومياته المدونة بتاريخ ١٤ حزيران ١٨٥٠ حيث كتب «السنوات الثلاث الاخيرة التي قضيتها في الفسق تبدو لي احياناً جداً رائعة ، شاعرية ومفيدة . سأحاول ان اتذكرها واكتب عنها بدقة وبتفصيل . وهذه هي المهمة الثالثة لليوميات»^(٨) .

تتضح للعيان سعة هذه المهمات التي تضيق بها أطر المذكرات الاعتيادية . كذلك نرى ان تولستوي يركز الانتباه على العناصر الشاعرية التي تضيء على اليوميات طابع الفكرة الفنية . لتوضيح اهمية تلك اليوميات باعتبارها مؤشراً لنضج الكاتب داخلياً ،

يجب علينا الالتفات الى احدى ملاحظاته التي كتبها في ٨ كانون الاول ١٨٥٠ حيث قال : «لن اواصل كتابة ملاحظاتي (الحديث هنا يدور حول سنوات الفسق الثلاث التي اشار اليها تولستوي آتقاً - المؤلف) وذلك لانشغالي ببعض الاعمال في موسكو ، وعندما يكون لديّ متسع من الوقت فساكتب قصة عن الحياة العجربة»^(٩) .

قصة من حياة العجرب - اول مشروع لتتاج ادبي فقد او لم يتحقق نهائياً . ونجد ان تولستوي يضع في صف واحد ملاحظاته المدونة في دفتر يومياته وقصة من حياة العجرب ولم يضع بينهما فوارق مبدئية ، وهذا مايؤكد منطق تلك المذكرات . فبدلاً من « الملاحظات » قرر تولستوي ان يكتب قصة فنية . من هذه النقطة يبدأ تاريخ تولستوي - الاديب .

يعتزم تولستوي بعد ذلك بفترة تصوير يوم واحد فقط من ايام حياته . فقد سجل في يومياته بتاريخ ٢٤ مارت ١٨٥١ مايلى : «تصوير اليوم الحاضر بكل الافكار والانطباعات الي تمخض عنها»^(١٠) . هكذا كتب العمل الادبي الذي لم ينجز وهو «قصة الامس» . هذه القصة قريبة جداً الى الملاحظات المدونة في دفتر يومياته من حيث التركيب والشكل . انها احدى محاولات تولستوي الاولى في الكتابة الادبية التي ضمت العنصر الفني الى جانب السيرة الذاتية المتسلسلة . وتتوضح لنا روافد تتاجات تولستوي ، على شاكلة «قصة الامس» ، حيث يحاول الكاتب

تحليل الحياة المحيطة به وتحليل نفسه وسط تلك الحياة على صفحات يومياته • وهذا ما واصل تولستوي العمل به في نتاجاته الفنية ايضاً • جاء في المقدمة التي كتبها تولستوي لـ « قصة الامس » : « اكتب قصة الامس ليس لمجرد ان الامس كان يوماً رائعاً مقروناً بحدث ما ، بل استطيع ان اصفه بالروعة لانني ومنذ وقت طويل اريد ان اتحدث عن الجانب الحميم للحياة في احد الايام •

الله وحده يعلم كم هي متنوعة ومتشابكة تلك التخييلات والافكار التي تثير الانطباعات في يوم واحد ، ولو تحدثت عنها بشكل استطيع ان اقرأ انا نفسي ببساطة ويستطيع الآخرون قراءتي كما اقرؤها انا ، لنتج عن ذلك كتاب ارشاد مفيد وممتع» (١١) •

وفق هذه الخطة ظهرت فكرة سلسلة « أربعة عهود من التطور » ، التي استمدت منها ثلاثية « الطفولة » ، « الصبا » ، « الشباب » بداياتها •

فكر تولستوي بجعل الثلاثية ، المشار اليها آنفاً ، رباعية لكنه لم يكتب الجزء الرابع • كذلك لم ينجز القسم الثاني من « الشباب » • ولا يتحدث تولستوي عن اسباب تقاعسه عن مواصلة فكرة الـ « أربعة عهود من التطور » • من المحتمل ان يكون السبب هو اقتراب الكاتب في الثلاثية من العهد الذي يتطابق مباشرة مع الزمن الذي يعيشه • وقد صور تولستوي في « صباح

اقطاعي» و «لوتسيرن» وبقية المؤلفات التي كتبها في وقت واحد مع الثلاثية ، الخط الحياتي للبطل المركزي لذلك العصر . بالاضافة الى ذلك فقد ضغطت على تولستوي كتابة السيرة الذاتية التي تخلص منها تدريجياً عند انتقاله الى التصوير الملحمي الواسع للحياة .

نحن نعرف ان داخل مخيلة تولستوي الشاب تصادمت روايتان هما «اربعة عهود من التطور» و «الاقطاعي الروسي» . يتكون المحوران المركزيان للروايتين من مشكلة الخير والشر ومعنى الحياة وواجب الانسان فيها . لكن الفارق الوحيد بينهما ، كما حدده تولستوي نفسه ، هو ان الانسان في الرواية الاولى ينبغي ان يكون «ذكياً ، حساساً ، لكنه ضائع» ، يفكر كواعظ بالرغم من كونه «غير متحجر» التفكير . أما في الرواية الثانية فيجب ان يكون بطلها «متحجراً» وجامد التفكير .

تبدو الرواية الثانية ، بالمقارنة مع الاولى ، شكلاً فنياً مستقلاً يزيد من حدة المشاكل الاجتماعية ويتخذ طابع المناقشة والوعظ . أما مسألة الخير والشر «الازلية» التي اشار اليها تولستوي في «مقدمة للمؤلف وليست للقارئ» فقد جاءت في مؤلفاته المتكاملة بصيغة صراع وأزمات وانعطافات ومواقف تراجمية محددة اجتماعياً وتاريخياً . ان توهج الاحساس وتعزية ما هو رئيس وحساس في حياة اليوم الحاضر ، كل ذلك قد حل محل الالتفات الى الماضي في «العهود الاربعة» .

هذا ما تميزت به قصة «يوميات واضح العلامات» • وهي محدودة بالنسبة لاطار الرواية الكبيرة ، اذ انها تعرض انهيار الخير والانتصار الظاهري للاهواء (النساء والخمر والمقامرة) التي تدفع بالبطل الى الانتحار • وبالفعل فان تولستوي قد عالج مثل هذه الخطة^٥ بالضبط في «المقدمة» آتفة الفكر • حاول تولستوي في قصة صغيرة الحجم ان يكشف عن الافاق العريضة لتقييم الشخصية الانسانية وربط افكار وتصرفات تلك الشخصية بوجهة النظر الشعبية • وقد طرح تولستوي هذه الفكرة في رواية تالية •

«يوميات واضح العلامات» هي بحث فني في وجهة النظر الديمقراطية عن انسان الطبقة المتسلطة وحياتها • غير ان تولستوي كان في تلك الفترة بعيداً عن التعبير الدقيق عن وجهة نظر الفلاح وان موقفه الفكري هذا قد ترك في نهاية المطاف بصماته على الهيكل الفني للقصة •

يتجاوز تولستوي كثيراً ايديولوجيته الارستقراطية الاقطاعية، فهو يبني قصته على اساس ان التثمين الموضوعي لصراع البطل مع الحياة ونتيجة مأساته الاخلاقية يصبح ممكناً فقط عند ارتباطه بوجهة النظر الشعبية • لكن تولستوي لم يكن يمتلك الجرأة ، آنذاك ، على محاكمة السيد الاقطاعي امام محكمة الشعب العظيم وان يصدر عليه الحكم الذي اعلن فيما بعد عند تحوله الى الايمان بالنظام الابوي الفلاحي وكانت اداة نهائية غير قابلة للنقض • كان اختيار الاديب لبطله فيه بعض التحديد • قارئ المقاييس

فلاح ، لكنه قد أفسد من قبل السادة فقد تلاشى فيه «نقاء الحس
الاخلاقي» الضروري الذي يساعده على التمييز الموضوعي .

يطلق (نخليودوف) الحكم النهائي في موعظته قبل موته
والتي سجلها في يومياته ، حيث تنتهي بها القصة . إلا ان هذه
الوثيقة الشخصية والذاتية تكتسب قوة الادانة الموضوعية بفضل
ارتباطها المباشر باليوميات . ان الانطباع الواسع لقوة فضح
نخليودوف وعدالة حكمه قد تكون نتيجة حديث «واضع العلامات»
الذي يحتفظ بنظرة ثابتة لانسان ينتمي الى الشعب . انه قد
لا يحكم بشكل حاسم وصائب احياناً ، لكن تفكير بطل القصة
المرير يعتبر بالذات مواصلة لاحكامه «الشمولية» العامة . ان ما
يطرحه نخليودوف في يومياته يمتلك قوة تعبير فكرية خاصة وذلك
بفضل تطابقها في النقاط الاكثر اهمية من الناحية الفكرية مع
يوميات واضع العلامات . ويساعد البعد الداخلي لهاتين
الشخصيتين على كشف الحقائق والتوصل الى استنتاجات اكثر
موضوعية .

بسط واضع العلامات يده على الجوانب الظاهرية لمراحل
مأساة البطل الروحية بصورة دقيقة وعلى البعض من جوانبها
الخفية . فقد اعطى تقييماً طبقياً عاماً لتصرفات نخليودوف : «كلمة
واحدة — سادة ! (المقصود هنا بكلمة السادة هم الاقطاعيون
— المترجم)» .

تتكشف الاهمية التي اسبغها المؤلف على هذا الحكم من

خلال المسودات ففي المسودة الاولى يتحدث واضح العلامات عن «الدموزيلات» اللواتي يأتي السادة الاقطاعيون بهن فيقول : «او كنت مكانهم لما دفعت من اجلهن نصف روبل فضي مهما كانت الحاجة - معلوم ، سادة واي شيء لايفعلونه ، بكلمة واحدة : اقطاعيون ا» (١٢) . وفي مسودة اخرى :

«صار مشغولاً بالدموزيلات منذ تلك المرة . وكانت تلك الساقطة تعيش مع السيد سوية ، الله يعرف اية حسابات كانت عندهما ، لكنهما كانا يسافران سوية . لقد قيل : سادة واي شيء لا يخلقون» (١٣) .

سجل تولستوي كل ترهات النمط الحياتي لعلية الارستقراطية الاقطاعية بملاحظات مختصرة . ومنطق القصة يؤكد وجهة نظر واضح العلامات حيث يكشف لقاءه بخادم نخليودوف عن ذلك . هنا يجب الاشارة الى ناحية متميزة وهي ان حديث واضح العلامات يفقد جماليته اللفظية المتميزة ويتحول الى ما يتناسب ولغة الخادم بصورة تامة ، وقد ادعى ذلك الى استبدال المتحدث مؤقتاً بآخر يمتلك صورة نفسية وطريقة كلامية خاصة به : «لتذهب انت ا انه لم يجد إلا مريح الحانة . لو انه التحق بالخدمة ا ولكن لاشيء : مشغول بالقمار وما يتبعه . مثل هذه الاعمال لا تؤدي الى الخير مطلقاً . . . آه ا انا ضائعون ، وهل نضيع من اجل قطعة النقود ؟ . . لقد خلفت سيدتنا المرحومة ، لترحمها السماء ، ضيعة واسعة غنية واكثر من ألف فلاح ، اما

الغابة فكانت تضم حوالي ثلاثمائة ألف شجرة • لقد تدهور الآن كل شيء ، فقد بيعت الغابة ودمر الفلاحون ، كل هذا ولا شيء معلوم ، بدون سيد فالوكيل أكثر من المالك • • ينتزع من الفلاح جلده الأخير • ماذا يهمه ؟ فقط ان يملأ جيوبه وليمت الآخرون من الجوع • منذ ايام جاء فلاحان يحملان شكوى نيابة عن الضيعة كلها وتحدثا اليه :

— لقد افلس الفلاحون •

— ثم ماذا ؟ قرأ الشكوى واعطى كلا منهما عشر روبلات وقال :

— قريباً ساكون هناك ، سأسلم النقود وأسدد لهم ثم اغادر •

من اين سيسدد ، الديون تتكاثر اقليل او كثير ، لقد مكثنا الشتاء هناك حيث صرفت ألف وثمانمائة ، اما الان فلا يوجد روبل واحد ! » •

حديث الفلاح (لم تفسده هذه المرة «تربية» السادة) « مضافاً » الى حديث واضع العلامات قد أبرز الصورة المميزة لحياة السادة ، وزاد من اهمية هذه الصورة الانطباع الشامل الذي اضافته اليها حياة واضع العلامات • وهكذا يبرز العمق الاجتماعي والافق الفكري في القصة •

يقف نخليودوف امام محكمة اخلاقية «رفيعة» وهي محكمة ضميره ، ويستدعي المؤلف باستمرار واضع العلامات بصفة شاهد احياناً وبصفة مدع احياناً اخرى • ويدور بين يوميات

نخليودوف ويوميات واضع العلامات حوار مستمر • ومثلاً حديث الخادم الذي دونه واضع العلامات في يومياته ، يجد صدهاء في يوميات بطل القصة : «كنت بحاجة الى النقود لتطين غروري وآثامي - لقد افقرت آلاف العوائل التي اوكلها الى الرب ، وفعلت ذلك بلا خجل - انا الذي فهمت تلك المهمة المقدسة جيداً» •

اشار واضع العلامات الى الملامح الظاهرية لسقوط البطل تدريجياً : «وهكذا منذ اليوم الذي التف فيه فيدوتكا حوله ، صار يأتينا يومياً ليلعب القمار مرة واخرى ، اكثر فاكثر • اما ما كان يجري هناك فالرب وحده الذي يعلم • لقد اصبح انساناً آخر تماماً ، بالنسبة لفيدوتكا فكل شيء سائر بانتظام • كان انساناً نظيفاً انيقاً هادئاً ، اما الان فيأتي في الصباح بمنظر مقبول وما ان يبدأ اللعب حتى يصبح زري الهندام قذر اليدين» •

يشير تهرب نخليودوف المزري من ضابط الخيالة المدعو الى الغداء الصدي التالي في نفس واضع العلامات : «اعتقد انه لن يزورنا فترة طويلة بعد مثل هذه الفضيحة» •

قرأ في يوميات نخليودوف : «لقد وقعت في شرك قذر لايمكنني الخروج منه ولن استطيع التعود عليه • انني اتدهور باستمرار ، أحسّ سقوطني - ولا يمكنني التوقف ... السبعة ، الآس ، الشبانيا ، الأصفر في الوسط ، الطباشير ، الاوراق المفرحة ، السيكاير ، العاهرات - هذا هو ما اتذكره !

دقيقة فظيعة واحدة من النسيان ، من الخسة التي لن
انسائها ابداً ، اجبرتني على ان اثوب الى رشدي • ارتعبت عندما
رأيت عمق الهاوية التي تفصلني عما اردت ان اكون • حادثه
واحدة في حديث واضح العلامات لا تتطابق مع فهم وتفسير
نخليودوف لها • كتب نخليودوف في يومياته : «حدثوني ان من
المضحك العيش بتواضع ، لذلك قدمت طهارة روجي الى امرأة
عاهر دون أسف» •

يطرح واضح العلامات هذه الحقيقة كآآتي :

«قال لي : هنيء السيد •

قلت : ماهي المناسبة ؟

لا ادري كيف تلفظها ؟ بمناسبة التنوّر او مناسبة التنوير ،
لا أتذكر ذلك جيداً •

قلت : لي الشرف ان اهنيء •

اما هو فقد جلس محمر الوجه مبتسماً • كان شكله مضحكاً!
حسن" • دخل بعد ذلك الى صالة البليارد وكان الكل
مرحين ، اما نخليودوف فلم يكن يشبه نفسه : عينان تدوران في
محجريهما ، شفّته تتحركان ، لسانه يتلعثم دون ان ينطق كلمة
واحدة بشكل جيد • لقد صدمه كونه لايعي شيئاً • اقترب من
منضدة البليارد واتكأ عليها قائلاً :

— انتم تمرحون ، اما انا فحزين • لماذا عملت هذا ، انني

لا أتمنى لك أيها الأمير ولا لنفسى مثل ذلك • وصار يبكي
بمرارة • معلوم ، انه سكران لا يعرف ما يقول» •

طبيعي من الناحية السايكولوجية ان يتوصل واضح العلامات
الى مثل هذا الاستنتاج بالذات ، لكنه لم يجد صده في مذكرات
نخليودوف • ولو امعنا النظر اكثر لاستطعنا ملاحظة التطابق حتى
في هذين المقطعين • ان فهم الجوهر النفسي والتوصل الى اهميته
الموضوعية ممكن فقط في حالة الربط بين وجهتي النظر • يتضح
من حديث نخليودوف ان سبب دموعه ليس الخمرة بل شعوره
بالسقوط الاخلاقي •

غير انه شوّه الحقيقة وذلك في غمرة الاثمال القوي وهو
يحاكم نفسه : فهو لم يقدم «طهارة روحه» الى امرأة عاهرة دون
أسف • لم يكن باستطاعته ان يسامح نفسه عن ذلك ببساطة ،
لذلك نجد ان ندمه مرير عند ادائه لتصرفاته •

تنقسم بنية القصة الى قسمين هما : يوميات واضح العلامات
ومذكرات نخليودوف ، كذلك للقصة نهايتان تتناسبان والهيئة
الاجتماعية والسايكولوجية لكل من الشخصيتين اللتين ترويان
الحدث في ذينك القسمين • فواضع العلامات يقول : «كلمة
واحدة - سادة !» ، اما نخليودوف فينهي مذكراته بعبارة
«الانسان مخلوق غير مفهوم !» •

التقييم الاول هو حكم طبقي لانسان من عليمة الشعب
يصدره علي اسياده ، اما الثاني فيحمل طابعاً اخلاقياً تجريدياً • لم

يشأ المؤلف ان يكشف في القصة عن الفكرة الاساسية لوجهة النظر هذه او تلك . فقد بدت النهايتان متضادتين ، لكن لهذا التناقض ما يبرره . فبين هاتين النهايتين رابطة عميقة ومنطق داخلي . في المسودات الاولى نجد ان نخليودوف يتوصل الى الخلاصة بان «الانسان مخلوق غير طبيعي»^(١٤) . لقد أحسّ تولستوي ، على الاغلب ، بان هذه النتيجة لا تتفق وقناعاته الخاصة ، فقد كان يعتبر الانسان مخلوقاً «طبيعياً» ولكن غالباً ما يقع تحت التأثير السيء للمجتمع . وهكذا نجده يشير في كتابه «اربعة عهود من التطور» الى ان «الاطفال هم المثل الأعلى للكمال» . لقد اعطى اختلاف التحديد امكانية التوسع والدقة في الحكم ، ذلك ان «الطبيعي» و «غير الطبيعي» اندمجا في الانسان ببراءة ، الامر الذي يؤكد تولستوي في فكرة قصته هذه .

تبقى المسألة مطروحة من ناحية واحدة فقط : اي الجانبين انتصر في نخليودوف في النهاية – هل هو الجانب الاقطاعي الاناني والمشوه ، ام الانسان الطبيعي والاخلاقي ؟ ما هو المعنى الاخلاقي لهذا الالتحار ؟

حدد ن . غ . تشرنشينسكي الاتجاه الفكري العام للقصة حيث قال : «العبقريّة المحافظة على نقائها القطري هي الوحيدة التي تستطيع ان تطرح وتجسد تاريخ سقوط الروح بشكل دامغ ومدهش ومن منطلق الخير»^(١٥) .

منطلق الخير هذا في تاريخ «سقوط الروح» يمكننا ايضاحه

من خلال نص " القصة " فضلاً عن ذلك فإن تسلسل افكار تولستوي الفنية يساعد على فهم الفكرة المهمة التي طرحها واضع العلامات لأساسة تاريخ الانسان الساقط وتساعد على رؤية الافاق البعيدة في النهاية القاسية للقصة واهميتها الكبيرة .

اين نجد الايضاحات المضطربة وهل توجد مثل هذه الايضاحات في نتاجات تولستوي المبكرة ؟ يبدو وكأن الكاتب تجنب عفويًا الخوض في قصص الانتحار ، وقصة «يوميات واضع العلامات» من هذه الناحية كانت استثناءً معروفاً سبق الافكار غير الطبية لمؤلف «موعظتي» . لكن تولستوي قد صور برغبة ، ويمكننا ان نقول «بحب» الميئات «الطبيعية» لابطاله العديدين . كتب تولستوي في المرحلة المبكرة من حياته الادبية قصة مكرسة بشكل مباشر للمشكلة الازلية الحياة والموت وهي قصة «الميئات الثلاث» . ففي هذه القصة ، كما هو معروف ، تموت السيدة الاقطاعية والحوذي والشجرة . تموت السيدة بصعوبة . الحوذي الذي كان طيلة حياته يبشر عفويًا بقانون الطبيعة «الطبيعي» - يموت ببساطة وسهولة . اما الشجرة فتموت بشكل رائع ضمن اطار الطبيعة المنتصرة ، القوية ، الغنية ابداً . ان النهاية الجليلة للقصة هي في حقيقتها نشيد للفلاح ، رغم عدم وجوده في القصة مادياً ، لكن من الناحية الجمالية موجود دون شك . فبساطة موت الفلاح والشجرة الذي «لاخصومة» فيه جمعها تحت قبة واحدة من قباب حرم الطبيعة العظيم الذي طردت من السيدة الانانية والمزيفة .

في هذه القصة يكتسب ماهو «ازلي» تعبيراً اجتماعياً واضحاً • وظهر ان للموت هيئات اجتماعية متعددة • فقد تحدث غ • ف • بليخانوف بهذا الشأن قائلاً : «الجدير بالملاحظة ان الناس تعاملوا مع فكرة الموت بصور اختلفت من عصر تاريخي لآخر • فقد قال القديس اوغسطين ان مجد روما كان بديلاً عن الخلود عند سكانها • والى هذه الناحية وجه فيرباخ انظار فرائه حيث قال ان التطلع الى الخلود الذاتي قد تأصل في نفوس الاوربيين منذ عهد الاصلاحات التي برزت كتعبير ديني عن الفردية الخاصة بالعصر الحديث • واخيراً يتم اثبات صحة تلك الاراء باسلوب خاص ، اي بمساعدة الشخص الفنى اللامعة ، حتى من قبل تولستوي في قصته الرائعة «الميتات الثلاث» تبدي السيدة الاقطاعية هلعاً كبيراً امام الموت ، في الوقت الذي يبدو فيه هذا الاحساس وكأنه بعيد تماماً عن الحوذي المصاب بداء لايرجى شفاؤه • في هذا يتجلى فارق الحالة الاجتماعية وليس التاريخية • فقد كانت الطبقات العليا في اوربا الحديثة تتميز بفردية عالية دائماً اكثر من الطبقات الدنيا ، وكلما تنفذ الفردية عميقاً في النفس البشرية كلما يتوطد فيها الخوف من الموت اكثر» (١٦) •

اوجد تولستوي في الواقع ، بقصته هذه قياساً سايكولوجياً اجتماعياً فريداً من نوعه : الخوف من الموت مرتبط بفردية الطبقات العليا • لقد تجاوز الانسان الخوف من الموت ، وبالتالي فقد تجاوز الفردية واكتشف ، طوعاً او كرهاً ، حدود ديمقراطيته •

إلا ان هذا المخطط النظري لا يحتل مكان الصدارة في مؤلفات تولستوي ، بل ينساب من خلال المحتوى الانساني الحي لتلك المؤلفات . فنخليودوف ، على سبيل المثال ، لا يفكر نظرياً وهو يفارق الحياة . انه يحسّ ويعاني بعمق ، فوعيه وروحه تقولان : ابتعد عن ذلك العالم الذي تعيش فيه ، اتركه ان كان يخنقك كل ساعة وكل دقيقة ولم تستطع ان تبعث فيه من جديد . هذه الاحاسيس والافكار تصبح واضحة بشكل خاص عندما يفكر بطل القصة بعالم الفلاحين الذين كان هو السبب في افلاسهم .

في الجوهر العميق للقصة ، يتحد نخليودوف وهو يغادر الحياة لا بالسيدة الاقطاعية في «الميتات الثلاث» بل بالحوذي وبذلك الطبيعة الخالدة التي عاد الى احضانها بعد ان مزق «محدودية» وجوده الديوي . وفي نفس الوقت فان مثل هذا الانفصال هو اتصال انسان عن طبقته ، ذلك الانسان الذي لم يتعرف بعد على الطرق الاجتماعية المحددة للانقاذ الديوي الخالص ، كما يحصل مثلاً مع قسطنطين ليفين في رواية «آنا كارينينا» . لم يفكر تولستوي ، طبعاً ، بالدعوة الى الانتحار الجماعي ، فعندما كتب «يوميات واضح العلامات» كان يؤمن بالطبيعة النقية للانسان وبقوة غرائزه الاخلاقية . ولكن ما العمل اذا كان المحيط من ذلك النوع الذي يعرقل ظهور ارواح ما عند الانسان ؟ ما العمل ، اذا كانت المثل العليا لا تتحقق واذا كان حب الحياة الحققة مصحوباً باشباح الحياة «المعكوسة» والتي تبدو اقوى من البطل ؟ لا يبقى إلا مغادرة هذا العالم الملعون ، كما غادره

فخليودوف في «يوميات واضح العلامات» وكما غادره «آنا كارينينا» • لكن هذه المغادرة لاتعني تماماً اطفاء نيران مبادئه السابقة وحماسه ، ولا تعني صبّ اللعنة على أحسن وأطيب اجزاء الروح الانسانية ، بل العكس هو الصحيح ، انها تأكيد خاص لمبادئ الحياة الصميمة الطيبة والحقيقة التي كانت معروفة في هذا العالم •

كتب فيورباخ في كتابه «حول الروحانية والمادية وعلاقتها» بحرية الارادة» حيث قال عن عملية الانتحار : «اريد ان اموت لانني لا استطيع العيش بدون ذلك الذي سلبه او يريد ان يسلبه مني القدر المعادي ، بغض النظر عما اذا كان لي في ذلك ذنب ام لا ، انني اغادر الحياة لانني لا استطيع التخلي عن ذلك الذي يجب ان اتخلى عنه ، وعدم القدرة على التخلي هذه يمكن ان اعبر عنها وأثبتها فعلاً بالموت فقط : باختصار ، لقد قررت الموت لانني يجب ان افترق عما لا يجوز الافتراق عنه وان افقد الذي يجب ان لا افقده • الحياة هي الارتباط بالاشياء المحببة ، والموت الطوعي هو الافتراق عنها ، لكنه افتراق من ذلك النوع الذي يعبر عن وثوق وضرورة هذا الارتباط • ذلك ان الافتراق الذي لا استطيع الصبر عليه والمرتبط بنهايتي يعتبر ، طبعاً ، اثباتاً للارتباط الوثيق • ان نهار الحياة الذي يبدو للانسان سعيداً وإيجابياً ، هو تعبير عن سعادة الابصار التي تبرز عند الانسان بواسطة الشمس ، وذات الشيء يقوله ليل الموت ولكن بشكل سلبي معادٍ للانسان •

وكما ان شيئاً بذاته يكون بوجوده النهار وبغيابه الليل ، كذلك هنا - فان مسعى اساسياً بذاته وقوة تجبر ان على حب الحياة ومغادرة الحياة ، الهرب من الموت والبحث عن الموت . حكم الموت الذي يطلقه التعيس : « انني بدونك غير موجود » ، هذا التعبير يحمل المعنى ذاته لعبارة السعيد : « انا موجود فقط عندما اكون الى جانبك » . وحتى ذلك الذي يموت بطلاً ، مضحياً بحياته من اجل الوطن ، من اجل الحرية او من اجل العقيدة ، يعلن عن الشيء ذاته بكونه لا يستطيع التجرد عن هذه النواحي الخيرة ، وان هذه الحرية وهذه المعتقدات تعتبر بالنسبة له ضرورية ووثيقة الصلة بوجوده وحياته» (١٧) .

وهكذا فمن خلال المقابلة الدورية بين « يوميات واضح العلامات » وقصة « الميتات الثلاث » تطالعنا ، وان كان ذلك يتم من طرف بعيد جداً ، نواة مفهوم رواية « آتا كارينينا » خصوصاً ذلك الجزء منها المتعلق بالمصير المأساوي للبطل الرئيسية .

يستمر النقاش حول الانسان وتتواصل محاكمة الوسط المحيط في قصة « البرت » ويتحدد موضوع القصة الرئيس ، اعتيادياً على اعتباره موضوع الفنان والفن . لا يمكن الاعتراض على ذلك . إلا ان قصة « البرت » قد عكست ذلك الشيء الذي كان يقلق تولستوي ويعذبه في « يوميات واضح العلامات » ومن بعد في « الميتات الثلاث » . قصة « البرت » هي احدي المباحث المركزة المهمة للأفكار المنقبة عند تولستوي الشاب .

تصلح العبارة الاخيرة من رسالة نخليودوف في «يوميات
واضع العلامات» وهي : «الانسان مخلوق لا يدرك كنهه» كعبارة
تتصدر قصة «البرت» . وكما جرت محاكمة نخليودوف ، تتم
محاكمة البرت من مواقع مختلفة ومن جوانب متباينة .

لنستمع الى جوقة الاصوات :

« — اي وجه غريب ! — قال الضيوف فيما بينهم .
— من المحتمل ان عبقرية كبيرة تموت داخل هذا
المخلوق التعيس ! — قال احد الضيوف .
— نعم مسكين ، مسكين ! — قال آخر
— يا للوجه الرائع ! .. ان فيه شيئاً غير اعتيادي —
قال ديليسوف «...» .

يتحول الحوار داخل الصالون الارستقراطي الى حوار
متوهم بين الفنان بتروف وبين الاقطاعي الارستقراطي ديليسوف ،
ذلك الحوار الذي ظهر في وعي البرت المريض .

بتروف : « انه كالحقشة ، قد التهب باكماله من تلك النار
المقدسة التي نخدمها نحن جميعاً لكن قد فقد كل ما وضعه
فيه الرب » ، لذلك يجب ان يدعى بالانسان العظيم » .

ديليسوف : « انا لا اريد الركوع على ركبتني امامه ... —
بم استحق العظمة ؟ ولماذا يجب علينا الانحناء امامه ؟ هل كان
يتصرف بعدل وشرف ؟ هل قدم خدمة للمجتمع ؟ الا نعرف كيف

كان يقترض النقود ولا يعيدها وكيف خطف الكمان من رفيقها
العازف ورهنها ؟ ...» .

لا يتم التقييم الحقيقي لهذا الانسان العجيب من خلال
مآثرته بتدمير نفسه بناره الداخلية ولا من خلال اهماله وتشنته
الروحي . التقييم الحقيقي مرتبط بتوضيح المعنى الواسع لاعماله
وتصرفاته التي تبرز من خلال قيمته الانسانية وقسوته ، ولا ابالية
المجتمع الذي يحيطه .

كما في «يوميات واضح العلامات» يبرز امامنا هنا بطل قتله
المجتمع ، لكنه يحتفظ بحب عميق للحياة وبنقاء الوعي الاخلاقي
الضروري وبالقدرة التامة على نكران الذات . فقد جاء في
المسودة الثالثة لقصة «البرت» مايلي : «... ان الافضل بيننا
جميعاً ، انه يحب ، لقد وهب نفسه لغيره ، لذلك فهو مجنون» (١٨) .

ان كان نخليودوف قد استطاع ان يذل آثامه وضلالاته ،
وان يتخطى عتبة الموت لامساً فيها فضيلة الخلاص من مخالب
الحياة «المعكوسة» التي تشد على خناقه ، فان البرت ، هو الآخر
يحسّ وقد اجتاحتها الرجفة ، بفضيلة عدم الكينونة الذي يخلصه
من التقلبات الشريرة لوجوده على هذه الارض .

هناك في المسودة الثالثة التي اشرنا اليها نقطة كبيرة الاهمية
من وجهة النظر هذه : «الموت ! - فكر البطل : - يسير ، يتحرك
بخطوات هادئة ، منتظمة ، وكل شيء يشعب ، كل اشكال السعادة

تتلاشى وبدلاً من تلك السعادات الكثيرة الصغيرة يتكشف شيء ما متكامل ، رائع وضخم» (١٩) .

على هذه الشاكلة يمزج تولستوي الأجواء النفسية لشخصه المتباينة تماماً ويضعهم أمام الموت وجهاً لوجه .
نخليودوف والبرت والحوذي . مثل هذه لوحدة ممكنة فقط على أساس نقاء الحس الأخلاقي الذي يعيش في داخلهم والذي يحافظ على «طبيعة» وعيهم .

لا يربط المجري الواسع لأفكار تولستوي بشكل جامع بين البرت والشخص التي ذكرناها وحسب بل كذلك بين الشخص الأيجابية لقصص سواستوبول : «قال لي أحد الضباط انه ليس من أبطال في سواستوبول لان كل الأبطال يستلقون هناك في المقبرة . وفي الفن هناك المئات من الأبطال الميتين مقابل واحد حي» ، كذلك بالنسبة لمصائرهم» (٢٠) .

تتحسس في الموسيقى البرت نبض الحياة الخفي ، وهذا النبض الذي تقوي خفقاته عبقرية البرت عشرات المرات . انه لا يدهش نفسه فقط ولا يلج بجراً أجواء الروح التي بعجز العايدون عن رؤيتها . فالناس يرتشفون من ذلك النبع الشافي ، الذي يدعى العبقرية ، طراوة حيوية تغسل الآثام وتزيل الآلام والمعاناة .

موضوع الخلاص من الذنوب الموروثة ، موضوع البحث الروحي للإنسان يتطور «البرت» من خلال معالجة شخصية ديليسوف الذي يذكرنا بنخليودوف في «يوميات واضح العلامات»

من حيث اسمه (دميتري) و طريقة تفكيره واتجاهات بحثه الروحي ، كذلك يذكرنا ببقية ابطال قصص السيرة الذاتية لبواكير اعمال تولستوي .

أثار فن البرت في نفس ديليسوف تفحة طيبة وقد نكأ جرحاً عميقاً في نفسه : «لقد هاجت الذكريات لوحدها ، وتعيد الشيء ذاته آلة الكمان التي يعزف عليها البرت : لقد مضى والى الابد زمان القوة والحب والسعادة ، ولن تستطيع استعادته مطلقاً . إتحب عليه وأبك بكل دموعك ، مثت° بدمعك على ذلك الزمن — وهذا هو افضل ماتبقى لك من السعادة» .

ان مثل هذا الاحساس الحزين عند تذكر الماضي المشرق الذي ولى دون عودة يبرز هو الآخر في موعظة فخليودوف («يوميات واضع العلامات») فقيل وفاته : «اين انت ايتها الافكار المشرقة عن الحياة ، عن الخلود ، عن الآله ، التي كانت تملأ روحي بذلك الوضوح والقوة ؟ اين انت يا قوة الحب النقي والدفء السعيد الذي كان يغمر قلبي ؟» .

ان كان موضوع الوحدة اليائسة يتردد في «يوميات واضع العلامات» بشكل حاد° ، فان البحث يجري في «البرت» عن طرق اتحاد الناس ، انه طريق الخير الذي يكون دائماً سعادة الانسان ، كما يعتقد تولستوي .

فكر ديليسوف : «من المحتمل ان يبدو كل ذلك غريباً للعديد من معارفي ، ولكن يندر جداً ان تتاح لك فرصة عمل شيء ما

ليس لنفسك ، يجب ان نشكر الرب عندما تحين لنا مثل هذه
الفرصة ، اما انا فلن اتركها تضيع اذا سنحت » .

لقد طرأت على بال ديليسوف فكرة اخذ البرت «الى البيت
وان يكسيه ويجد له عملاً» - بصورة عامة انتشاله من ذلك
الوضع القذر» .

هنا تقترب قصة «البرت» من قصة «لوتسرين» . تبدو
«لوتسرين» التي كتبها تولستوي قبل ذلك ببعض الوقت ، في
موقع وسط بين «يوميات واضح العلامات» وبين «البرت»
وتكوّن حلقة الوصل في الخط المتواصل الموحد لبحاث
تولستوي الابداعية .

يشير الالتباه قبل كل شيء البطل الرئيس - دميتري
نخليودوف الذي يعكس في قصة «لوتسرين» الاراء السياسية
و «الفكرة العامة» للكاتب . انه شبيه بديليسوف . لقد استبدل
كنيته في «البرت» لكن جوهره لم يتغير . السعادة هي عمل
الخير - وهذه القناعة هي التي تسير نخليودوف في «لوتسرين»
وديليسوف في «البرت» و أولينين في «القوزاق» .

جرت في هذه القصص محاولة تحديد ما يحيا به الناس . فقد
حلل تولستوي في «لوتسرين» العالم الداخلي للموسيقي البسيط
، حيث يناجي سارد القصة نفسه وهو يتحدث عن جمهور الطبقة
ازراقية فيقول : «من يدري ، هل فيهم من سعادة الحياة الوادعة
والانسجام مع العالم بقدر ما في روح هذا الانسان البسيط ؟»

ينتقل القارئ الى قصة «البرت» وفي رأسه يدور سؤال مماثل ، حيث تبرز مشكلة : بم يعيش الناس ؟ • يدين تولسنوي ، في معالجته لهذه المشكلة ، اسلوب حياة اناس الطبقة السائدة ، ويتم ذلك كحكم علني من قبل المؤلف ومن خلال منطق طبيعة تطور شخوص قصته على حد سواء •

تحدد بصور شتى ديمقراطية الشخصيات الايجابية ، والتي تعتبر هي النقطة الدالة في البحث عن معنى الحياة • ويتبين هنا التحول الفكري والنفسي لتولستوي نحو المسألة الفلاحية بشكل واضح جلي • لكن البحث الروحي للكاتب ، في ذلك الوقت ، لم يؤد الى التاكيد على الحياة في كوخ الفلاح كنعمة فضلى للاقطاعي التائب •

لم يكن الطريق الحياتي لتلك الشخوص واضحاً تماماً ، فالخروج من الطريق الاخلاقي المسدود يمكن العثور عليه في الموت كما عثر عليه نخليودوف في «يوميات واضح العلامات» • غير ان الكاتب يعثر كذلك على طريق خلاص دنيوي بحث • لقد جرى ذلك في « صباح اقطاعي » • ومن الطريف ان تتحول الدراماتيكية النفسية الحادة للصراعات في قصص تولستوي المشار اليها آنفاً الى وصف هادئ جداً لـ «فيزيولوجية» مجتمع وحياة وعادات قرية الاقنان • وتتحول الهزة الداخلية الى تطلع هادئ ـ قليلاً او كثيراً ـ لتمحيص المعالم الحياتية • ويبدو ان الحكاية الفلاحية «ايديليا» قد نبعت بالذات من هذه النظرة الواقع

ومن فهم رسوخ العالم المضاد الذي يقتقر ، عند النظرة الاولى
اليه ، الى الهزات والتناقض النفسي .

قصة «صباح اقطاعي» قريبة الشبه ، بخصائصها الفنية ، من
تأجيات «المدرسة الطبيعية» ، ولكن هذه القصة تشتمل حتى على
الملامح التولستوية المتميزة من حيث الفكرة العامة والشكل
الخاص في التعبير .

بطل القصة نخليودوف (هنا ايضاً نخليودوف) ليس مجرد
مراقب ، بل وحامل مُمثل ، يجمع بين عالين متناقضين : عالم
الاقطاعيين وعالم الفلاحين . ويرى تولستوي في موقف بطله من
الحياة عناصر الانسجام والتناسق بين هذين العالين . فنخليودوف
لا ينتقل من «الضيعة» الى «الكوخ» . انه يربط نفسياً بين الاجواء
المتناقضة حيث يمزج روحه وعقله بروح الفلاح وعقله .

يدرك نخليودوف المثل الاعلى للحياة ، كبقية ابطال
تولستوي ، في لحظة التجلي الروحي ، عندما يحلل الواقع اليومي
الكالح ويستخلص منه المعنى الازلي الراسخ . « فجأة ، وبلا
سبب ، جالت الدموع في عينيه . الرب وحده يعرف الطريق الذي
جاءت منه تلك الفكرة الناصعة التي ملأت كل روحه والتي
تشبث بها بمتعة ، فكرة ان الحب والخير هو الحقيقة والسعادة .
الحقيقة الوحيدة والسعادة الممكنة الوحيدة في العالم » .

يتخيل نخليودوف حياة الفلاح الشاب ايليوشكا بالسوان
حيّة لامعة ، ويتطلع بكل احساسه الى تلك الحياة التي

اضفى ، هو نفسه ، عليها مسحة من المثالية . عندما ندقق النظر نجد ان تلك التفاصيل التي تخدش البصر قد اسقطت ، والتي لاحظها القارىء وهو يرافق البطل في تجواله ببيوت الفلاحين . «رائع — يهمس نخليودوف لنفسه ويفكر : لم لا يحل هو محل ايليوشكا .

ليس المهم في النتاج الفني الفكر المعبر عنها والمصاغة فقط بل وتجسيدها بصورة فنية . يتوضح لنا موقف مؤلف «صباح اقطاعي» من خلال الجو الاتفالي الخاص المركز عند نهاية القصة . يخلق نخليودوف حلم ايليوشكا : «وهكذا فهو يرى (ايليوشكا) في منامه مدينة كيف بجموع المصلين المستبشرين فيها ، ومدينة رومين بتجارها وبضائعها ، ومدينة اوديست ببحرها الازرق البعيد واشرعها البيضاء ، ومدينة تسارغورود ببيوتها الذهبية ونسائها التركيات دوات الصدور البيضاء والحواجب السوداء ، فيطير محلقاً على أجنحة غير مرئية . انه يطير أبعد وأبعد بسهولة ويسر ، ويرى تحته المدن الذهبية التي تغمرها الاشعة الساطعة ، والبحر الازرق باشرعته البيضاء . كان بطير بعيداً بعيداً بمتعة وفرح ... » .

التناقض بين عالمين — العالم الواقعي والعالم الذي يراه من خلال ضباب الحلم — يكون تقبلاً متوتراً للواقع واحساساً بعدم ثبات اسس الحياة بالاضافة الى موضوع الطيران وموضوع المدن السحرية الرائعة الذي يثير في نفسه فكرة امكانية تجاوز

الواقع القاسي لسكان القرية • نحن لم نقتنع ، بالمناسبة ، بإمكانية
تبدل الواقع الكئيب بقدر إيماننا بالامكانيات الخفية لكل انسان
ان يهيئ نفسه لحياة جديدة وان يقود نفسه الى تقبل القوانين
الطبيعية المثلى للحياة • كانت هذه هي ضمانة التجديد الروحي
للعالم واصلاحه راديكالياً من وجهة نظر تولستوي •
كان هناك الكثير من الاراء المشابهة في قصص تولستوي
المبكرة •

كتب المؤلف في «لوتسيرن» قائلاً : «ان كل الانطباعات
المتشابكة والارادية في الحياة اكتسبت بالنسبة لي فجأة اهميتها
وروعتها ، كأن زهرة ندية وعيقة تفتحت داخل روحي ، وبدلاً
من التعب والشروذ واللابالية تجاه كل شيء والتي عانيت قبل
ذلك ، شعرت فجأة بالحاجة الى الحب ، الى الامال العامرة بفرحة
الحياة • ماذا تريد وماذا تتمنى ؟ لقد تراءى لي عفويًا وكأن
الجمال والشعر يحيطان بي من كل جانب • «عب» منها جرعات
كبيرة وبكل ما فيك من قوة ، تمتع ، ماذا تريد اكثر من هذا !
فكل شيء لك ، كل الخيرات» •

يجري طرح موضوع بحث الشخص من جديد في الاجواء
العالية للروح الانسانية باشكال متقاربة من التحليل حتى في
«البرت» • هنا نرى تولستوي وهو يطرح جانباً التناقضات
الاجتماعية المحددة في مجال الاحاسيس الانسانية العامة •

فالإنسان يبحث من جديد كجزء من جنسه ويفهم من خلال ذلك معنى كل شيء ، معنى الحياة بأكملها .

طبيعي ان نعثر في النصوص التي اوردناها على شخصيات مختلفة وظروف متباينة واسباب متناقضة في التفكير والمعاناة ، ومع كل هذا نجد فيها ذلك البناء النفسي الذي يتناسب واحاسيس بطل معين واحد في مجرى الواقع المعاصر لتولستوي .

هناك «وجه واحد» يطل علينا باصرار في العديد من قصص تولستوي واقاصيصه لتلك الفترة . وكلما حاولنا ان نبين فان ذلك الوجه يتخذ اهمية نوعية (اجتماعية ونفسية) في لحظات الصراع القاسي وفي مراحل الهزات النفسية . وفي مثل هذه اللحظات تتكشف الآفاق الاجتماعية والتاريخية للشخص ، يندمج جانبها الذاتي بالقضية العامة . وكان هذا يقود في حالات عديدة الى اعمال خالية من البطولة بشكل فريد . هكذا يطرح المؤلف في اقاصيص سواستوبول سؤالاً طريفاً : « اين يتجسد الشر الذي يجب تلافيه ، واين يتجسد الخير الذي يجب الاقتداء به في تلك القصص ؟ من هو الشرير فيها ومن هو البطل ؟ الكل جيلون والكل رديثون » .

هذا لا يعني ، طبعاً ، ان تولستوي «يتصف باللابالية» تجاه الخير والشر . الحديث هنا يدور عن قوة معينة متساوية التأثير ، تقود الى الجمع بين ارادات مختلفة وتطلعات محددة . لتولستوي وجهة نظر مهمة بهذا الشأن نجدها في المسودة الثالثة لقصة «الهروب» وهي : لماذا يتصف الناس باللابالية تجاه الخطر في

الحرب : «ما هذا : هل هو تعبير عن قوة الارادة ، ام عن تعود على المخاطر ، ام هو تعبير عن عدم التروي واللابالية تجاه الحياة ؟ ام ان كل تلك الاسباب واخرى غيرها اجهل اسبابها ، تشكل محركا معقداً ولكنه اخلاقي قوي مؤثر على الطبيعة البشرية والذي ندعوه بقوة الترابط ؟ هذا التكوين غير المحدد ، الذي يحتوي على التجسيد العام لكل اخطاء ومحاسن الناس المتحددين بغض النظر عن الظروف الثابتة ، هو النظام الذي يخضع له كل عضو جديد باذعان وصمت والذي لا يتغير بتغير الناس ، وذلك لان محصلة النزعات البشرية تبقى كما هي دائماً مهما كان الناس . هذا ما يطلق عليه بـ «روحية الجحفل» (٢١) .

هذا ما يحدث في الحرب ، اما في حالة السلم فقد لمس تولستوي في الناس قوة التفرق اكثر من قوة الترابط . لذلك توجه تولستوي الى تلك اللحظات من حياة الانسان والى تلك الاوضاع النفسية التي تكشف عن قانون الوحدة ، عند بحثه عن المحرك الاخلاقي للطبيعة البشرية . لقد ظهر هذا القانون في المجتمع الاقطاعي في لحظات استثنائية ، لذلك كان المهم بالنسبة لتولستوي هو العثور على تلك الظروف التي يؤثر فيها هذا القانون بشكل دائم .

لقد عثر تولستوي على تلك الظروف في حياة الشعب وفي حياة الفلاحين الذين يخضعون لقانون الطبيعة الحقيقي ، والذين لم تفسددهم «الحضارة» . وليس من قبيل الصدفة ان يكتب

تولستوي «ايديليا» — هذه اللوحة الخاصة بالحياة الفلاحية وذلك بعد ان يلفظ بطله الاقطاعي الانعكاسي المحبب الذي يعاني وبقاسي •

ان ثقة تولستوي المتزايدة في مثالية العالم الشعبي اضطرته الى ان يدفع ببطله الاقطاعي نحو هذا العالم ، وأوحت اليه بفكرة تجربة السعادة في الربط بين عنصرين هما الوعي والتحليل النفسي • على هذه القاعدة الفكرية بنى تولستوي قصته «القوزاق» ، حيث اذاب اولينين ذاتيته في الشيء «العام» ، في الشعب ، للحصول على السعادة ، وهنا يتم العثور على ذلك المفهوم الخاص بالحياة التي يلاحظ فيها الاختصار على مبدأ كبح الذات •

في الفصل الاول من قصته «القوزاق» يقرر الارستقراطي الشاب اولينين قطع علاقته بالوسط المحيط به والسفر الى القفقاس بعد ان اصيب بخيبة الامل في حياته الاقطاعية التافهة السابقة • يتحدث اولينين قائلاً : «لقد اضعفت نفسي في الحياة ، لكن كل شيء قد انتهى الآن .. انني أشعر بان حياة جديدة قد بدأت» • لكن هذه الحياة الجديدة لم تتحقق ، فقد غادر اولينين ، الوحيد والمصاب بازمة اخلاقية المحطة كما هرب من موسكو يوماً ما •

غادر الحياة والى الابد شخصان قريبان جداً الى نفس اولينين كانا يشدان الى حياة القوزاق : « تطلع اولينين فرأى العم

بروشكا وهو يتحدث الى ماريانكا عن اعمالهما ، كما يبدو . لم يلتفت لا الشيخ ولا الفتاة» . كان بروشكا قد خاطب اولينين قبل ذلك ببعض الوقت قائلاً : «اي انسان غير اجتماعي انت !» . اما ماريانكا فكانت قد دفعت اولينين ، وكأنها تؤكد كنمات الشيخ بروشكا قائلة : «اذهب ايها الكريه !» . ترتبط هذه اللحظة ، في سياق القصة ، بموت لوكاشكا . لايعتبر موت لوكاشكا توضيحاً نفسياً لتصرفات ماريانكا وحسب بل ويحمل قراراً نهائياً ومنطلقاً اساسياً للصراع الدراماتيكي في القصة .

يجب ان نأخذ بعين الاعتبار ان لوكاشكا ، بالنسبة لتولستوي ، هو النموذج لاحسن صفات القوزاق ابناء الطبيعة البسطاء والحكماء على طريقته الخاصة . لذا فان لوكاشكا لايلعب مجرد دور المنافس لاولينين ، بل ونقيضه «الفكري» ، لذلك يكشف تولستوي عن افكارهما واعمالهما وتصرفاتهما من خلال المقارنات الدقيقة .

يحدد تولستوي مسبقاً وقبل اللقاء المباشر لهذين البطلين بفترة طويلة ، علاقاتهما المقبلة المقرونة بالخصائص الاجتماعية والنفسية لكل منهما وذلك من خلال عرض سلسلة من المشاهد . ويعتبر المقطع الاكثر بريقاً فنياً هو وصف الجبال وتصوير الانطباعات التي اثارتها في نفس اولينين في الفصل الثالث من القصة .

وهذه اللوحة ليست تصويراً للجبال بحد ذاتها بقدر ما هي تصوير للوضع النفسي لاولينين ودهشته الرومانتيكية التي اثارها ذلك الجمال الرائع للجبال .

«في البداية ادهشت الجبال اولينين فقط ، ومن ثم ابهجته . ولكنه اخذ فيما بعد يتعمق تدريجياً في ذلك الجمال الخاص بالجبل ويتحسسه ، وذلك بينما كان يدقق النظر اكثر فاكتر من هذه السلسلة من الجبال التي تعلو الثلوج قممها ، ناظراً اليها من السهل حيث كان يقف وليس من اعالي تلك الجبال السوداء . منذ تلك اللحظة وكل مارآه وفكر واحسّ به قد تحول الى صفات جديدة وعظيمة لتلك الجبال ... هاهما اثنان من القوزاق يمتطيان فرسيهما واسلحتهما تهتز بانتظام في اغمارها على كتفيهما ، وتختلط الارجل الحمراء والرمادية لفرسيهما ، اما الجبال ... يتصاعد دخان قرية أوول من بعيد ، اما الجبال ... نشرق الشمس وتتراقص اشعتها فوق قصب تيريك ، اما الجبال ... تنطلق من المحطة عربة وتتمايل النساء الثابات الجميلات في مشيهن ، اما الجبال ... يجوس المتوردون السهل ، انا لا اخشاهم فلدي السلاح والقوة والشباب ، اما الجبال ...» .

يقدم الكاتب بعد ذلك وصفاً تفصيلياً للطبيعة ولافكار القوزاقي لو كاشكاه . ومما له دلالة ان منظر الطبيعة وافكار لو كاشكا قد طرحا بنغمة تختلف عن وصف الجبال وافكار اولينين في الفصل الثالث .

ينزع تولستوي الغلاف الروماتيكى عن منظر الطبيعة القفقاسية فيصورها بالوانها اليومية الاعتيادية التي تنسجم وافكار القوزاقي الرابض في الكمين • «كان الليل معتماً ، حاراً ، لاريح فيه • في جانب واحد فقط من السماء التمعت النجوم ، اما الجانب الآخر والقسم الاكبر من السماء فقد غطته سحابة كبيرة قادمة من جهة الجبال • تتشابك السحابة السوداء مع الجبال وتتحرك ببطء بعيداً بعيداً بلا رياح ، مباعدة ما بين اطرافها المنحنية لتظهر السماء المتلألئة بالنجوم • لا يرى القوزاقي امامه سوى الافق ومنطقة تيريك • يحيط به من الخلف والجانبين جدار من القصب ، اصوات الليل المنتظمة ، خفيف القصب ، شخير القوزاق ، طنين البعوض ، خرير الماء ، يعكسه احياناً صوت اطلاق بعيدة او انهيار بعض احجار الشاطئ او انزلاق سمكة كبيرة فوق سطح الماء او صوت حيوان مفترس يجوب الغابة الواسعة» •

ان افكار القوزاقي هي الاخرى تنسجم مع منظر الطبيعة : «ترددت في رأسه التساؤلات عن طريقة حياة التشاتشانيين هناك في الجبال ، وكيف ينتقل هؤلاء الشجعان الى هذا الجانب من الجبل دون ان يخافوا القوزاق ، وكيف يتمكنون من الانتقال الى مكان آخر ... تراءت له في المحطة دونكا ، دوشينكا - كما يسمي القوزاق حبيباتهم - وصار يفكر مكتئباً» •

يرتبط المنظر الطبيعي وتفكير لو كاشكا جمالياً بلوحة الطبيعة فيشكلان السمات النفسية للقوزاقي والتي تختلف عن

سمات اولينين الداخلية كثيراً • مقطعان يدوان ، للوهلة الاولى ،
غير مرتبطين بمحور القصة ، لكنهما يأخذان فيما بعد بلعب دور
مهم في الكشف عن المحتوى الفكري للعمل •

يصور الفصل العاشر وصول اولينين مع فرقة المشاة
القوزاقية الى محطة نوفوملينسكايا • وتنتهي سلسلة صور
الوصف ، حيث يصطدم البطل بالقفقاسيين مباشرة وتبدأ بالنسبة
له «حياة جديدة تماماً ، لا أخطاء فيها لحد الآن» • يضاف الى
هذا الوعي احساس بالطبيعة التي غيرت وجهة نظره الى الحياة •
«تطلع ثانية نحو الجبال والسماء ، واختلط احساس صارم بعظمة
الطبيعة مع كل ذكرياته واحلامه • لم تبدأ حياته بالشكل الذي
كان يتوقعه عندما غادر موسكو • ولكنها فجأة صارت افضل •
جبال ، جبال ، جبال ، يشعر بها في كل ما يفكر به او تتحسسه •»
تعود ثانية الصورة الفنية للجبال الشاهقة العذراء ، بكل
جمالها الذي لا يثمن ، « لتلعب » المشهد الاول للقاء اولينين
بالجبال وبكل المشاهد الباقية الواردة في العرض والمرتبطة به وفق
مبدأ التباين الفني •

يحاول اولينين تجاوز الابتعاد عن الناس البسطاء والانسجام
مع حياتهم ليس ظاهرياً حسب بل وروحياً • يسير السرد القصصي ،
بعد ذلك وفق خطين متوازيين لحياة اولينين وحياة القوزاق •
يقترّب اولينين من يروشكا الذي يعتبره تولستوي تجسيدا
للحياة الحقيقية المتجانسة مع قوانين الطبيعة الرائعة العظيمة •

يركز الكاتب اهتمام قرائه على تلك الحركة الكبيرة التي تجري داخل وعي البطل الرئيس ، فهو يتوجه باستمرار الى صورة الجبل — ليس باعتبارها خلفية جميلة مؤثرة حسب ، بل وكفكرة رئيسة سايكولوجية فريدة •

«الغابة ، الخطر ، الشيخ بهمساته الخفية ، ماريانكا بجسدها القوي الرشيق ، الجبال — كل هذا بدا لاولينين وكأنه حلم » •
ويصبح تحسس الجمال العذري للطبيعة المحيطة به والناس اكثر حدة ومؤسراً بالنسبة لاولينين : «انتصبت الجبال مرة اخرى امام ناظريه في الافق • ومرة اخرى قصّ الشيخ حكايته التي لا تنتهي عن الصيد ، عن المتمردين ، عن الحبيبات ، عن الحياة الجريئة الخالية من الهموم • وتبدو ماريانكا الحسناء مرة اخرى وهي تخطر في الساحة رائحة غادية فيرتسم جسد الحسناء العذري والقوي تحت ثيابها» •

ان تكرار كلمة «مرة اخرى» عدة مرات يعمم وصف الحقائق ونموذجيتها • اضافة الى ذلك فالتعداد البسيط للحقائق يجعلها ذات طابع نفسي نتيجة تنوعها الفني المتواصل في الفصول السابقة ويجعلها مقبولة كردّ فعل نفسي متأزم يعكس الوضع الروحي للشخصية • الجبال والشيخ يروشكا والحسناء ماريانكا اندمجوا بالنسبة لاولينين في مثل اعلى واحد للحياة العذرية القوية •

شعر اولينين فجأة ، وهو يصطاد في الغابة وحيداً ، بكل كيانه ينسجم مع الطبيعة ، أحسّ بها احساساً عملياً واعتيادياً كأحاساس واحد من ابناء الشعب البسطاء •

الرائع ان تولستوي قد رسم لوحة ، بطيئتها ، تذكرنا بلوحة مقتل المتمرّد على يد لوكاشسكا ، وهي تختلف تماماً عن اللوحات التي صور بها اولينين .

المنهج الجمالي الموحد للتصوير يحدّد عملية التجديد الروحي للبطل ومدى انسجامة مع الوعي الشعبي بحيث يجعلها عملية مقنعة فنياً . «بحث عن آثار أيل الامس ودخل وسط الادغال الى المكان الذي كان الأيل مطروحاً عنده واضطجع عند راسه . تطلع فيما حوله من خضرة داكنة ونظر الى مكان تصبب العرق ، الى علامة الامس ، الى آثار ركبة الأيل ، الى قطعة الطين التي اقتطعها الأيل من الارض برفساته ، الى آثاره هو في الامس . وشعر بالطراوة والارتياح . . . » . ان التغير الحدي للمنظر الطبيعي ، الذي اجراه المؤلف في اللحظة المناسبة من تطور الحدث ، هذا التغير مكّن ، بفضل الترابط الجمالي المحسوب بدقة ، من الكشف عن سمة مهمة من سمات الهيئة السايكولوجية للبطل ، كما مكّن بالتالي من البرهنة بدرجة اكبر من الاقناع على عملية التحول الديمقراطي في كيان البطل نفسه .

لم يستمر الوضع العقوي العابر بالانسجام مع الطبيعة طويلاً ، اذ سرعان ما حلّت محله تصورات اولينين المعذبة عن الحياة . «لم انا سعيد ؟ ولم كنت اعيش سابقاً ؟ كم كنت متشديداً مع نفسي ؟ وكم كنت اطيل التفكير فلم أجنّ لنفسي شيئاً سوى الخجل والأسى . اما الآن فلست محتاجاً الى شيء من اجل

السعادة !» — فكر اولينين واحسّ فجأة وكأن ضوءاً جديداً قد
تكشف امام عينيه ، فقال مؤكداً «السعادة اذا هي ان تعيش من
اجل الآخرين» •

اتتاب اولينين فجأة ، وهو يكتشف هذا ، خوف غير منتظر
على حياته •• «راود مخيلته المتمرّدون ، اعمال القتل التي حدثوه
عنها ، وصار ينتظر : فجأة ويباغته من خلف كل شجرة تشاتشاني ،
فيتوجب عليه الدفاع عن نفسه والموت او الجبن • لقد تذكر
الآله ، وتصور حياة المستقبل كما لم يتصورها من قبل ، وكانت
تحيط به الطبيعة الحزينة المتوحشة القاسية • فكر اولينين : ما
قيمة ان تعيش لنفسك وانت معرض لان تموت بين لحظة واخرى ،
تموت دون ان تعمل شيئاً ودون ان يعرف بك أحد» •

مشكلة السعادة ومسألة الحياة والموت ، التي تقلق البطل ،
كذلك الاضافات الفنية الصغيرة كالقتل والمتمردين والطبيعة
المتوحشة القاسية — كل ذلك يتتوج عفوية بمشهد قتل المتمرّد على
يد لوكاشكا •

يتوضح للقارئ ان كلا من لوكاشكا واولينين يفهمان معنى
السعادة بشكل مختلف • يرى اولينين ان سعادة لوكاشكا هي
سعادة «آثمة» • انه لا يفهم لوكاشكا ولا يعترف بسعادة كهذه ،
انه لا يستطيع الفهم لانه فقد الانسجام الروحي ، لان تأملاته
تقفّ مضجعة ، لا ال «أنا» الانانية عنده تقفّ ضد الآخرين ، حتى
الذين يحبهم او بالآخرى الذين يريد ان يحبهم والذين ينحني امام
حكمتهم •

أما لو كاشكا فهو لا يتطلع الى مآثرة نكران ألدت . وهذا الاحساس ، بحد ذاته ، غير مفهوم بالنسبة له . ذلك لان لو كاشكا وتصرفاته ، كما يرى تولستوي ، هي حلقة من السلسلة اللامتناهية للحياة التي لا يوجد في مجراها الطبيعي والمنسجم ولا يمكن ان يوجد أي شيء آثم . الأثم مرتبط بذلك المجتمع الذي خرج منه أولينين والذي يتحكم فيه اضطهاد الانسان لاختيه الانسان وسيطر عليه كذب وخداع العلاقات المتبادلة . ان فكرة نكران الذات عند أولينين هي تكفير عن حياته الآثمة السابقة .

يصور تولستوي وهو يواصل سرد قصته ، لقاء لو كاشكا وأولينين عند وصول الاخير الى المكان الذي طرحت فيه جثة التشاتشاني .

ان ما تم تهيئته فنياً الى جانب المشاهد السابقة : اخذ الآن يصاغ بدقة وبصورة محددة من قبل البطل الرئيس : «اي هراء وبلبلة هذه ؟ انسان قتل انساناً آخر وهو سعيد بذلك ، وكأننا قد انجز عملاً رائعاً . هل من المعقول ان لا يقول له احد ان هذا ليس سبباً لفرح كبير ؟ وان السعادة ليست في القتل ، بل السعادة في التضحية بالنفس» — هذا ما فكر به أولينين .

نعر على حل المسألة ، او بكلمة اخرى ، خلاصة لكل القصة السابقة في الحوار بين أولينين ولو كاشكا .

«— ما الذي يفرحك ؟ سأل أولينين لو كاشكا — لو كان اخوك هو القتل ، فهل كنت ستفرح ؟

ابتسمت عينا القوزاقي رداً على تساؤلات اولينين وهو ينظر اليه . لقد بدا وكأن اولينين قد فهم كل ما اراد ذاك ان يقوله ، لكن اولينين كان ارفع من تلك التخريجات » .

يفهم من ملاحظة «فهم كل شيء» ان لو كاشكا ليس دون اولينين من الناحيتين الاخلاقية والفكرية ، لكنه كائن «طبيعي» يفتقر عضوياً الى ذلك الذي يقلق اولينين كممثل لعالم آخر مختلف تماماً .

بدأ اولينين ، اخيراً ، يعي ان القوزاقيين يعيشون وفق قوانين لا تتطابق وقوانين مجتمعه الذي خرج منه ولكنه بقي أسير مواصفاته طوال الوقت .

يقدم تولستوي تعميمات عن خصائص حياة القوزاقيين وقانون حياتهم : «... أناس يعيشون كما تعيش الطبيعة : يموتون ، يولدون ، يتزاوجون ، يولدون ثانية ، يتخاصمون ، يشربون ، يأكلون ، يفرحون ، يموتون ثانية ، وليس هناك من شروط سوى تلك الشروط الثابتة التي وضعتها الطبيعة للشمس ، للحشائش ، للوحوش ، للأشجار . وليس هنالك من شروط أخرى غيرها ...» .

يتصارع داخل اولينين احساسان : الوعي بعظمة هذه القوانين وصدقها من ناحية ، والاحساس الواضح بعدم امكانية اتباعها من ناحية أخرى . ويقترح تولستوي على القارىء موعظة اولينين التي سطرها في رسالته التي لم يرسلها . «تعمم» هذه

الرسالة مادة الفصول السابقة : «السعادة — هي ان تكون مع الطبيعة ، تراها وتخطبها» • لكن اولين يعي بشكل رائع تلك المسافة التي تفصله عن هذا المثل الاعلى •

يفسر اولين حبه لما ريانكا كالآتي : «•• لو استطعت ان اكون قوزاقياً ، ان اكون لو كاشكا ، اسرق القطعان ، اشرب حتى الثمالة ، أضجّ بالغناء ، اقتل الناس ، اتسلل اليها سكراناً من خلال النافذة ليلاً ، دون ان افكر من انا ؟ والى اين ؟ •• لقد جربت الاستسلام لهذه الحياة فاحسست ضعفي وانكساري بوضوح • لم استطع نسيان ذاتي وماضيي القبيح المتنافر المعقد • كذلك يبدو مستقبلي بلا أمل • كل يوم ارى امامي الجبال البعيدة التي تكسو قممها الثلوج وهذه المرأة السعيدة العظيمة • السعادة ليست لي ، هذا الشيء الوحيد الممكن في العالم • وهذه المرأة ليست لي • الاكثر فظاعة في موقعي والاكثر حلاوة هو انني أحسّ بها ، افهمها ، اما هي فلن تفهمني مطلقاً • انها لاتفهمني لا لأنها اقل مني مرتبة ، على العكس ، فلا ينبغي عليها ان تفهمني • انها سعيدة ، انها متناسقة كالطبيعة ، هادئة بداخلها • أما انا فمخلوق مشوه ضعيف ، اريد منها ان تفهم قبحي وعذابي » •

مهدت تأملات اولين الاخلاقية والفلسفية في هذه الرسالة، هذه التأملات التي هيأ لها كل منطق السرد الفني لحل العقدة مسبقاً • والقارئ يركز على هذه الفكرة ، انه مهياً نفسياً للنهاية الدراماتيكية للاحداث • لكن تولستوي ، الخير العظيم بالروح

الانسانية • يتوقف قبل النهاية قليلاً • ما يزال اولينين يعتقد انه لم يفقد كل شيء • انه يعتقد ان باستطاعة حب ماريانكا ان ينقذه • « من المحتمل انني احب فيها الطبيعة التي هي تجسيد لكل شيء رائع ، لكنني لا امتلك ارادتي ، ومن خلالي تحبها قوة عفوية خاصة ، فكل العالم الالهي ، كل الطبيعة ، تضغط ذلك الحب في روحي وتقول : أحبها • انا لا احبها بعقلي وبمخيلتي فقط بل بكل كياني • واذا احبها أحسّ بنفسي جزءاً لا يتجزأ من العالم الالهي السعيد» •

قرر اولينين الزواج من ماريانكا لكن الهوة العميقة التي تفصل بينه وبين القوزاقيين تتكشف فجأة وبكل رهبتها الواضحة للعيان في علاقته مع ماريانكا بعد الجرح الذي اصاب لو كاشكا • لقد اتضح ان كلمات لو كاشكا «هل انهم لا يضربون اخانا» كانت تنبؤات أكيدة • فقد استطاع شقيق المتمرّد القليل ان يصيب نو كاشكا اصابة قاتلة ، انغلقت دائرة الاحداث المرتبطة بحياة القوزاقي الشاب • ويتجاوب مشهد اصابة لو كاشكا مع مشهد قتله للمتمرّد فيكشف للقارىء عن معنى حياة لو كاشكا ، التي لا يوجد فيها ما يجعلها متناقضة مع قانون الطبيعة • وهذا هو الذي يجعل سعادة لو كاشكا «خالية من الأثم» • كذلك يكشف مصير لو كاشكا عن ابتعاد اولينين عن المثل الاعلى المنسجم للانسان «الطبيعي» الذي جسده تولستوي في شخصيات القوزاق • لقد توصل اولينين الى معنى حياة القوزاقيين بعقله ، لكنه لم يستطع

العيش مثلهم ، هذا ماتؤكدده كلمات رسالته التي لم ترسل • اولينين
ولو كاشكا هما انسانان من عالمين مختلفين ، ويتبنان وجهات نظر
مختلفة عن الحياة • انهما لا يستطيعان السير سوية في طريق
واحدة • كذلك لا يمكن ان يعيش اولينين وماريانكا سوية •

تحمل كلمات ماريانكا ، في نهاية القصة ، مغزى عميقاً جداً
وهي بمثابة الحكم • لقد أغلق الطريق الى السعادة بوجه اولينين •
ان الفشل في الحب يعني القضاء على احلامه بالحياة الجديدة
المنسجمة • لذلك تصدح نهاية القصة وهي تركز كل المعنى المعقد
للاحداث السابقة ، بلحن درامي خاص بقوة فنية غير اعتيادية •

ان كانت «يوميات واضع العلامات» و «لوتسين» و
«البرت» و «صباح اقطاعي» مجرد محاولات لاستخلاص الصفات
الشعبية من الوعي الذاتي للبطل وعقيدته ، دون جعل ذلك الجانب
الشعبي نقطة انطلاق فكرية ، فان هذا المنطلق يبدو واضحاً جلياً
في قصة «القوزاق» • يتردد في احدى مسودات «القوزاق»
وبشكل مباشر ما يلي : « اصبحت يعتريني الخجل من تفلسفي معه •
انه على حق ، بل واكثر من ذلك ، انه رائع بنظرته الهادئة البسيطة •
لم لا أعظ الحيوانات والنباتات ان تأسف لقتل احدها الاخر • انه
ليتعذر عليك ان توضح له بان قتل انسان هو عمل رديء ، بالضبط
مثلما يتعذر عليك ان توضح لشجرة بانه لا يليق بها ان تخنق
الازهار التي تنمو تحتها • الناس — كالطبيعة ، لهم ذات التمتع
بالاحساس • انني انا دميتري اندرييفيتش ، وذاك لو كاشكا ،

وتلك هي الاميرة د . ، هذا الامير غيغينتسولسكي ، وهذه
ضفدعة - الكل يمتلك نفس الحق في الوجود» (٢٢) .

كانت موضوعة «الناس - كالطبيعة» عادلة بالنسبة للقوزاق
فقط ، وليست بالنسبة لاولينين الذي تشوهت هذه الطبيعة في
داخله كثيراً . موضوعة مماثلة تطرحها قصة «الميتات الثلاث» وهي
تخص عالم الفلاحين . وفي بعض اللحظات النادرة جداً يرتفع
البطل الاقطاعي عند تولستوي الى مستوى ذلك الاحساس ،
بحيث تكون ذاته وافكاره واحاسيسه منسجمة مع الطبيعة التي
افجبتة وانجبت العالم الديمقراطي الشعبي الذي يقف ضده .

البطل الاقطاعي ، عند تولستوي ، موجود داخل الحركة
المتجهة الى المثل الاعلى الذي لم يستطع الوصول اليه . غير ان
هذه الحركة المرتبطة بـ «الفكر الشعبي» فتحت الطريق امامه
للاندماج بما هو عام وشعبي . نلاحظ في الهيكل الفني لتناجات
تولستوي المبكرة كيف ترتبط المسألة الفلسفية «الايجابية» ،
«الشاملة» . بالمسألة الشعبية تدريجياً . لقد تبين ان «الفكرة
الشعبية» هي مبدأ تجاوز الذات الذي مهد الطريق امام الشكل
الفني الكبير . واستطاعت هذه الفكرة ، في الاطارين الفلسفي
والاجتماعي ان توحد داخلياً بين اكثر الشخصيات اختلافاً واكثر
الاحداث تنوعاً . ان «الفكرة الشعبية» التي نضجت داخل
«مختبر» الكاتب وظهرت في سلسلة تناجاته المبكرة ، قد تحددت
بدقة متكاملة في «الحرب والسلام» حيث يتعالى انتصارها ليس
في الاطار الفكري حسب ، بل وفي الاطار الفني البحت .

نعثر على «الفكر الشعبي» عند تولستوي ، في المجال النفسي قبل كل شيء ، فهو الذي قضى على المتناقضات الداخلية لابطاله . لكن هذا القضاء على التناقض لم يحلّ مشكلة الوجود الاجتماعي التاريخي لمثلي طبقتين متناقضتين تماماً • ولم يتمكن تولستوي ، في مسوداته النهائية ، من تصوير الحياة الفلاحية لابطاله • كما لو ان عائقاً داخلياً يقف في طريقه • لقد «بتر» الكاتب نهايات مؤلفاته في هذا المجال • هذا ما حدث ايضاً في «القوزاق» • صورة حياة اولتين القوزاقية موجودة في المسودة الخطية ، اما في الصيغة النهائية للمسودة فالبطل لايتزوج ماريانكا ويغادر المحطة وحيداً مكروهاً • كذلك لم نشاهد حياة نخليودوف الفلاحية في رواية «البعث» • فما هو السبب ؟

كان الافق الاخلاقي «للفكر الشعبي» مرتبطاً عند تولستوي بتأكيد النموذج الفلاحي في الحياة • على هذا الاساس ظهرت قصة «ايديليا» ، ولكن من الناحية الاجتماعية والتأريخية ، بدت حياة القرية الروسية لا صورة للرغد بل مأساة عميقة • فلم يستطع تولستوي ، الواقعي المدافع عن الحق ، ان يقطع بطله من الظروف الاجتماعية للحياة لكي يعيده الى الوسط «الطبيعي» • هذا الوسط «الطبيعي» اخلاقياً هو غير طبيعي من ناحية العلاقات الاجتماعية • وعندما انغمس الكاتب حتى قمة رأسه في هذا الوسط لم يكوّن حياة رغدة بل مأساة • وكانت هذه المأساة هي قصة «بوليكوشكا» •

ليس من قبيل الصدفة ، كما يبدو ، ان يلتفت تولستوي الى الانتحار النادر الحدوث بين الفلاحين •

يمكن فهم فكرة انتحار نخليودوف في «يوميات واضح العلامات» كتبرؤ من الكذب والانتقال الى الجانب الذي يكون فيه كل الناس «سواسية» و «طبيعيين» • وليكن هذا المخرج وهمياً ، غير ان له اهميته الايجابية العامة •

انتحار بوليكوشكا مريع بشكل قاس • ان اقحام قوانين الحياة «الانعكاسية» للاقطاعيين ، شأنه شأن القرحة والطاعون ، يؤدي الى هلاك انسان بريء •

لم يتعمق تولستوي في العالم الروحي للبطل النابع من صفوف الشعب وحسب بل وكذلك في مجمل نظام العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي تسببت في المأساة الحياتية للملايين الفلاحين الروس • ولا يهتم الكاتب بمصير بطله الرئيس بوليكوشكا فقط بل وبمصير مجموع الفلاحين المربوطين الى اواصر النظام «القانوني» الذي لا يمكن ان يوفر السعادة للفلاح •

يطغى على القصة الاحساس بالقوة القاسية التي تشوه الانسان وتقتله • ويتحول الصراع المركزي - ضياع النقود وانتحار بوليكوشكا - في النسيج الفني للقصة الى تعميم اجتماعي عميق •

تشابك عقدة الاحداث المؤدية الى موت بوليكوشكا قبل ضياع النقود بفترة طويلة • ويضع الكاتب يده فجأة على موضوع

موت الناس الذين يقعون بين اسنان ماكنة تقطيع اللحم الاجتماعية الضخمة • يدور الحديث هنا عن الضحية البائسة وهو الجندي مولوخ ، الذي يبدو جزءاً لا يتجزأ من النظام الاجتماعي العام • يتحدث تولستوي عن ذلك في العبارات التالية : «تدور القضية الآن حول التجنيد • كان على قرية بوكوفسكي ان تقدم ثلاثة اشخاص • اثنان منهم هياهما القدر بنفسه نتيجة الظروف العائلية الاقتصادية والاخلاقية ، وليس هناك تردد او نقاش فيما يخصهم من جانب العالم ومن جانب السيدة الاقطاعية ومن جانب الرأي العام الاجتماعي • الثالث كان موضوع نقاش» •

تقرر مصير ايليا دوتلوف وبوليكوشكا • يجب ان يذهب ايليا الى العسكرية نتيجة هوّس السيدة الاقطاعية وحماتها • وابتسمت الحياة لبوليكوشكا ، لكن هذه السعادة مرتبطة بشقاء انسان آخر ، ولا يمكن حل القضية بطريقة اخرى ، كأنها قد تقرر من قبل قوة قاهرة • يلاحظ تولستوي ، وهو يشير الى قوة الظروف الغاشمة التي تدمر الناس الى ان الضحية لو تسنى لها الخلاص لجرى البحث فوراً عن ضحية اخرى غيرها • هذه هي بداية المأساة التي تتطور امام أعين القارئ بعد ذلك •

كانت السعادة التي نزلت على بوليكوشكا مجرد طيف شيطاني • لقد اضاع رزمة النقود وهذا ما حدد النهاية لحياته • لقد شدد تولستوي من حدّة الصراع مساوياً بين ثمن حياة الفلاح وبين تلك النقود التي فقدوها ، في اطار موضوعي • يقابل الكاتب

متعمداً بين مفاهيم غير متطابقة تماماً والتي يمكن أحياناً مقارنتها فقط في ظروف اجتماعية واقتصادية خاصة .

ففي عمل فني يلعب تحليل هذا الحدث أو ذلك ، كذلك مجمل الظروف المرافقة له ، دوراً مهماً وحاسماً أحياناً في تفسير الطبيعة الحقيقية للحدث . ففي البواعث النفسية والظاهرية لأتحرار بوليكوشكا توجد خيوط تكشف عن المعنى العميق لمأساته الحياتية .

مات بوليكوشكا لأن لم يستطع احتمال العبث الأخلاقي لخطئه الذي لم يكن له ذنب فيه عملياً (كان ضياع النقود حدثاً عفويًا) . أن موت إنسان بريء من الناحية الأخلاقية بسبب ضياع نقود ظهر أنها لا أهمية لها عند مالكتها ، مثل هذا الموت يقودنا إلى فكرة مفادها أن المسؤول عن هذه النهاية القاسية ليست الظروف الشاذة بل القوة العاشمة للعلاقات المحددة التي وقع هذا الإنسان في شباكها والتي تركت بصماتها على شخصيته وحددت نمط تفكيره وملامحه الروحية ومجمل طريقته الحياتي في نهاية المطاف .

وهكذا يموت بوليكوشكا ويختنق ابنه الصغير في طشت الماء وتفقد زوجته عقلها . غير أن القصة لم تنته عند هذا . تتابع بعد ذلك سلسلة من المشاهد المصورة بالايقاع الدراماتيكي نفسه . يحافظ ظل بوليكوشكا التراجيدي على وجوده في جميع المشاهد التالية . « كان العيد كثيباً في دار بوكروفسكي . ورغم

ان اليوم كان رائقاً ، إلا ان الناس لم يخرجوا الى النزهة : فلم
تتجمع الصبايا للغناء ، ولم يعزف صبيان المعامل الذين جاءوا من
المدينة على آلات الهرمونيكا والبلايكا ولم يمزحوا مع الفتيات .
لقد افترش الجميع الزوايا ، وان تحدثوا فبصوت خافت وكان
شخصاً شريراً (التشديد من قبلي - المؤلف) يسترق السمع
متربصاً بهم » .

يواصل تولستوي تصويره : «بقي المخنوق معلقاً في العلية ،
وكان الوضع يوحي وكأن روحاً شريرة قد ظلمت المكان في تلك
الليلة بجناحيها العملاقين مستعرضة قوتها ، واقتربت من الناس
كما لم تقترب منهم قبل ذلك . هذا ما شعر به الجميع » .

استبعد تولستوي في تعليقاته على هذا المشهد كل هجمات
«الشیطان» . لم يكن ايليتش (اسم بوليكوشكا نسبة الى ابيه
- المترجم) مخيفاً ابداً . المسألة الاساسية ليست في بوليكوشكا
بل في ميته الفظيعة لقد ضاعف تولستوي الاحساس بالخوف
والمأزق التراجيدي . «يبدو ان تلك الروح الكثيبة التي قادت
بوليكوشكا الى ذلك العمل المريع والتي شعر باقترابها الخدم في
تلك الليلة ، ويبدو ان هذه الروح قد مدت جناحيها على القرية
وحتى كوخ دوتلوف حيث كانت تلك النقود التي استخدمتها
لهلاك بوليكوشكا . كان دوتلوف يشعر بها على الاقل ، ولم يكن
مالكاً زمام نفسه » .

تعبر الروح الكثيبة ، التي يجسدها الفلاحون ، عن احساسهم

بطبيعة الشر التي تنطوي عليها الحياة • ينسج تولستوي بدقة
متناهية الانطباع اللغوي مع الوضع النفسي للفلاح دوتلوف ،
الذي تحسس الشر المحيط به وقرر القيام بعنل طيب •

لقد رأى دوتلوف في النقود التي عثر عليها تلك القوة التي
قتلت بوليكوشكا • ويقترن لديه موت بوليكوشكا «بموت» ابن
أخيه إيليا الذي سيق الى الخدمة العسكرية •

يعتبر الحلم الذي رآه دوتلوف تصويراً نفسياً واضحاً
لاستيقاظ الضمير عند هذا الانسان • ومن هنا فهو يقرر افتداء
ابن أخيه بالمال • أنقذ إيليا فعلاً • وحسب منطق السرد في القصة
فان انقاذ إيليا تم على حساب موت بوليكوشكا • هذا من
ناحية ومن الناحية الأخرى ، فكما رأينا في بداية القصة ، فان
سعادة انسان ما تجر وراءها شقاء انسان آخر (هذا هو «قانون»
الحياة) — يساق اليوخا الى العسكرية بدلاً من إيليا •

كان يبدو وكأن كل شيء قد سار على ما يرام ، بالنسبة
لعائلة دوتلوف • يشدد الكاتب على لحن الفرح في نهاية القصة :
«شرباً (أغنيات وإيليا) الزجاجة التي جلبهاها من المدينة سوية ، ثم
أخذ إيليا بالغناء وسرعان ما انضمت النسوة اليه • ويرتفع صوت
أغنيات ، وهو يحث الخيل ، بتوافق مع الغناء • الكل فرحون •
يصرخ الحوذي بنشاط وعربته تحاذي عربتين مرحتين أخريين
يتطلع ساعي البريد ويغمز ناحية الوجوه القانية للنسوة والفلاحين
الذين يتأرجحون باغنياتهم داخل العربة»

صدم قطار ، قبل ذلك بقليل ، مجموعة من المجندين وهم
سكارى يمرحون • هنا يدور مشهد لا يقل اهمية فكرية وفنية عن
مشهد اتحار بوليكوشكا •

صاح عازف البلايكا مشيراً الى دوتلوف : - اليوخا !
هذا هو الاب في العماد • - اين هو ؟ يا صديقي الحميم - صاح
اليوخا ، المجند الذي اشتراه دوتلوف ، وهو يندفع الى امام بخطى
متعبة مترنحة رافعاً زجاجة الفودكا فوق رأسه • ثم صرخ اليوخا
قائلاً •

- ميشكا ! قدح ! ، ايها الصاحب ! يا صديقي الحميم !
انها لسعادة حقاً • قال ذلك بصوت عال ورأسه الثملة تستند الى
العربة ، بدأ يسقي الفلاحين بعد ان رفضت التسوة •

تساءل اليوخا وهو يحتضن العجائز : - احبائي ! ماذا
استطيع ان اهديكم ا •

غير ان جنوة الفرخ تخمد فجأة ويطلق اليوخا كلمته الحزينة
«انني اغادر من اجلكم ، ومن اجلكم اموت ! ولهذا اسقيكم» •
من جديد يبعث موضوع المعاناة وموت الانسان • لقد
اشترت سعادة ايليا بشقاء اليوخا ، الذي يأسى لأمه ولعائلته
التي يحبها • «قال اليوخا : لي أم وأب • الكل تخلّوا عني •
اسمعي ايتها العجوز - اضاف اليوخا وهو ممسك بيد العجوزة
ايليوشكنا - لقد اكرمتك ، فاسمعي بي بحق المسيح • اذهبي الى
قرية فودنويه واسألي عن العجوزة نيكونوفا ، انها امي الحبيبة

ذاتها ...» • هذه الكلمات تذكرنا بنواح ايليا دوتلوف :
« ايليتش ، ايليتش ! انت هنا • يا صديقي الودود ؟ انا ذاهب الى
العسكرية ، لقد ودعت والدتي وزوجتي الى الابد ... هذا
ماحدث ! لقد رموني في العسكرية » •

يقرب المؤلف بين هذين الشخصين من خلال مصيرهما
الصعب • ومن وراء ظهريهما ينتصب شبح بوليكوشكا الذي
تستحضر «روحه» عبارة اليوخا : «انني اغادر من اجلكم ، ومن
اجلكم أموت ! ولهذا اسقيكم» • ترد هذه العبارة بكلماتها
«الانجيلية» وكأنها على لسان المعبذ الكبير بوليكوشكا ، فيتلوها
القارئ متذكراً ماحدث قبل ذلك : «أهدى» بوليكوشكا السعادة
الى عائلة دوتلوف ومات • خلال لحظة يتبخر جو النهاية السعيدة •
ان تزعزع هناء الفلاح يحدده تناوب الصور السعيدة والمأساوية
الحزينة • وكذلك من خلال مزاح نهاية القصة •

يصب اليوخا لعناته القاسية على عائلة دوتلوف : « اذهبوا
الى الشيطان - صرخ وهو يهدد بقبضته المضمومة - ولتكن
امكم ...»

وقف المجند الكسي (نفس التسمية لاليوخا - المترجم) في
وسط الطريق ملوحاً بقبضته وتعابير الغضب تعلو وجهه ، وشتم
الفلاحين بكل ما استطاع • صرخ قائلاً : لماذا تقفون ؟ اذهبوا !
شياطين ، أكلة لحوم البشر ! ان لم تذهبوا فهذه قبضتي ! أبالسة !
دمي ! ...»

هنا انقطع صوته ، وكما كان منتصباً ، تهاوى بكل ثقله
مرتطماً بالأرض» •

نفس اخرى هلكت • وهكذا يبدو انها ستستمر الى
مالانهاية • وتكشف امام انظار القارىء مأساة الحياة الشعبية ،
وسلطة الاغتصاب والظلام ، كما في صندوق العجائب •

«شياطين ، أكلة لحوم البشر !» - يصرخ المجند اليوخا
يائساً ، لكن لا يعرف لمن يوجه كلماته الفظيعة • انها على الاغلب ،
موجهة الى ذلك الذي انهى حياته بالرغم من كونه لايعرف من هو
هذا الشرير وماهي ملامحه الدنيوية •

كأن تولستوي هنا اراد ان يشير في قصته هذه الى ذلك
الانسان الاول الذي رمى حجراً من فوق جرف منحدر فسحب
وراءه تيار الشقاء هذا • انها السيدة الاقطاعية • وذلك لان هذه
السيدة لم تفكر بدفع النقود لافتداء المجند عندما تقرر مصير
ايليا وبوليكوشكا ، وهي التي ارسلت الاخير لجلب النقود من
المدينة ، وهي التي تصرفت خلاف المنطق السليم فاعطت النقود
الى دوتلوف والخ • لكن تولستوي يعزلها مع ذلك عن اجواء
الاحداث الجارية بدقته الفنية العالية ، ففي لحظات اساسية ثلاث
في القصة لاتحدد ارادة السيدة الاقطاعية تصرفاتها ، بل مجريات
الظروف هي التي تحدد ذلك :

أولاً ، عندما طرحت مسألة تسليم دوتلوف الى الخدمة
العسكرية فانها «لم تستطع ان تفهم ، ولم يجرؤ الوكيل على ان

يشرح لها مباشرة بان عدم ذهاب بوليكوشكا يحتم ذهاب دوتلوف محله « انني لا اريد لعائلة دوتلوف الشقاء - قالت ذلك بتأثر » • وكان يجب الرد عليها : « ان كنت لاتريدين ذلك فيجب عليك دفع ثلاثمائة روبل فدية للمجند » • انها « لاتريد لعائلة دوتلوف الشقاء » لذلك دفعت ببلادتها ايليا الى الخدمة العسكرية •

ثانياً ، تصدر السيدة الاقطاعية ، وهي في اضطرابها ، امراً بارسال بوليكوشكا لجلب النقود • ولم تفكر بهذا الامر مسبقاً بل خطرت لها هذه الفكرة عفوية • هذا هو حوارها مع الوكيل : « قالت السيدة - اذهب يا اينغور واتمم الامر على اكمل وجه •

- سمعاً ... ومن تأمرين بارساله لجلب النقود ؟

- ألم يرجع بتروشا من المدينة ؟

- كلا •

- ألا يستطيع نيكولاي الذهاب ؟

قالت دونياشا - ان ابي طريح الفراش من وجع الظهر •

وسأل الوكيل - ألا تأمرين بذهابي غداً شخصياً ؟

- كلا ، انت ضروري هنا يا اينغور » •

على هذه الشاكلة حدث «الوضع الاستثنائي» وجرى توارد نادر للظروف ، عندما لم يتمكن ثلاثة رجال من الذهاب الى المدينة لجلب النقود • يتقدم المؤلف بملاحظة : «استغرقت السيدة بالتفكير» • يبدو ان الترشيحات قد انتهت • ولكن فجأة

تذكرت السيدة بوليكوشكا • لقد ذكرت اسمه رغبة منها في مواصلة «عمل الخير» مما جعل الدهشة الكبيرة تطفو على وجه الوكيل • ويقتنع القارئ ان السيدة قد فعلت ذلك في غير محله وقامت بهذا التصرف نتيجة حماقة •

ثالثاً ، عندما تهدي النقود التي اضاعها بوليكوشكا الى الشخص الذي عثر عليها ، فانها لم تفكر بعملها هذا •

وهكذا تبدو الاحداث ، ظاهرياً ، وكأنها مرتبطة بالسيدة ، ولكنها تحتوي في جوهرها ، على منطق خاص بها ، لا يرتبط بشخص السيدة بقدر ارتباطه بالتسلسل المحدد للاشياء •

عندما يرسم تولستوي لوحة الحياة الفلاحية التي تهمز" الاعماق ، فانه يفصل السيدة الاقطاعية عن بقية الشخوص ويصورها كإنسان فاقد لكل الصفات الانسانية • تبرز هذه الناحية في مشهد زيارة السيدة لتلك « الزاوية » التي كان يعيش في زاوية اكوينين وعائلته • « كيف لا يمكن النظر الى السيدة في زاوية كولينين ! وهذا في تصور الخدم اشبه بالنار البنغالية في نهاية العرض • واضح جيداً انهم قد شعلوا النار البنغالية ، ويتضح ذلك اكثر عند دخول السيدة الى زاوية اكوينين وهي ترتدي الملابس الحريرية المزركشة » يتوقف تولستوي عند وجهة نظر الفلاح ويعطي تقييماً معكوساً لمعنى الاحداث كلها ، مشيراً بهذا الى التناقض الداخلي

بين سكتة «الزوايا» وبين السيدة الاقطاعية • كذلك يشير الى
افتقارها للاحاساس الانساني الحقيقي •

يواصل الكاتب وقوفه الى جانب الفلاح ، فيؤكد صفات
السيدة الاقطاعية تلك بتقربها الاناني من الاشياء غير الحية • لقد
دعت السيدة الشيخ دوتلوف الى بيتها بعد عشوره على النقود
المشؤومة • «مر» من جانب المرايا ، رأى بعض الزهور ، فلاح
ينتعل خفين من الليف ، صورة اقطاعي بنظارات ، برميل اخضر ،
شيء ما ابيض ••• انظر - نطق بذلك شيء ما ابيض : انها
السيدة» •

يحتوي هذا المقطع على منطق فني رائع • يصنع الكاتب
صفاً من الدلالات المعنوية يقف في مقدمته فلاح حي ، وخلفه
اقطاعي داخل صورة ثم برميل اخضر ، وفي نهاية الصف شيء ما
ابيض : هو السيدة الاقطاعية • ان وضع البرميل الاخضر بجانب
ذلك الشيء الابيض الذي يتبين فيما بعد انه السيدة الاقطاعية ،
أنما يعطي تأثيراً فنياً مناسباً ينسف السيدة الاقطاعية كإنسان •

يجري التطور الدرامي للاحداث نتيجة الظروف التي لا تتحكم
فيها هذه الشخصية ، فالسيدة الاقطاعية (بكل ابعادها الذاتية
النفسية المحددة) هي حضور «سلبي» يجسد نظاماً محدداً
للأشياء • انها لاتفعل شيئاً محدداً في القصة ، لكن عدم فاعليتها من
ذلك الصنف الذي «يمسك بزمام» الهيكل الفني للقصة بأكملها •
فلا يمكن ان نحذف هذه الشخصية دون ان نهدم القصة ومعناها
الفكري الفني باجمعه •

في قصة «بوليكوشكا» جسّد تولستوي فنياً مأساة الحياة الشعبية ، ووصل بها الى جذور المشكلة وهي الظلم الاقطاعي العبودي .

لا يمكن ان تصبح الحياة الفلاحية ، التي تحتوي على هذا القدر الكبير من المعاناة والادقاع والظلم ، هي النهاية الرغيدة للبطل الاقطاعي في بحثه عن طريق الحياة . وكان على البطل تولستوي وهو يقطع علاقته بطبقته ان يكافح ضد القسوة والظلم السائد في القرية ، وذلك انطلاقاً من مثله العليا . ولكن ما الذي استطاع ان يحققه البطل في هذا المجال ؟ كان من الافضل له ، في هذه الحالة ، ان لا ينفصل عن طبقته . وكان باستطاعته وهو يمتلك القوة والسلطة ان يرفع من مستوى حياة الفلاحين ، جزئياً . وهذا ما فعله نخليودوف في قصة «صباح اقطاعي» . هكذا تكونت حلقة مغلقة . فلم يستطع تولستوي ان يوفق ، استناداً الى اسلوبه الواقعي (ليس بالمعنى الاخلاقي بل الاجتماعي) بين اجواء حياة الاقطاعي الارستقراطي وحياة الفلاح . هنا تكمن مأساة تولستوي الشخصية .

كان تولستوي مضطراً بعد ان شعر بالعجز عن حل هذه المجموعة من المشاكل المعاصرة المعقدة ، وبعد ان طرح في نتاجاته المبكرة سلسلة من المسائل المهمة جداً والتي كانت تقلقه ، كان مضطراً الى القيام «بخطوة الى الوراء» من اجل ان يحل «الفكر الشعبي» على ضوء المعطيات التاريخية . وكان هذا يمثل منطقاً عميق المعنى بالنسبة لتطوره الابداعي .

قبل «الحرب والسلام» صور تولستوي التصادم بين عصرين
وذلك في قصته «الفارسان» •

تقود الفكرة العامة لهذه القصة الى تأكيد القيم الروحية
الثابتة لدى اناس من مواقع اجتماعية متباينة واجيال مختلفة • يدور
في قصة «الفارسان» ، كما في «يوميات واضع العلامات» و «البرت» ،
نقاش عن نوعية وطبيعة بطلين هما توربين الاكبر وتوربين الاصغر •
لا توجد في هذه القصة وجهة نظر فلاحية كما في «يوميات واضع
العلامات» او في «صباح اقطاعي» ، لكن المؤلف يختار لهذا النقاش
حكماً ذا روح مطلقة النقاء ولا يتأثر برأي مسبق – هي الفتاة ليزا •
لقد اضفى تولستوي على هذه الشخصية الثمين العالي : « ...
على اطراف الشفاه وفي العيون اللامعة التي اعتادت الابتسام
والفرح بالحياة – توهج قلب صاف وطيب لم يفسده العقل » •
لذلك كان انسجام ليزا مع الطبيعة انسجاماً عضوياً الى حد بعيد •
«فتحت الفتاة القروية عينيها • ومرة اخرى تجددت روحها وهي
تحسّ بمتعة جديدة لهذا الاتحاد الخفي مع الطبيعة التي ترامت
امانها بكل هدوء واشراق» •

ان انسجام الخاصيتين المهمتين هو الذي يرشح هذه الشخصية
لمنصب «الحاكم الأعلى» • ليزا – هي الطبيعة ذاتها • وكان
لتولستوي مع الطبيعة علاقات معقدة ، فقد اكتسبت في نتاجاته
محتوى انسانياً وفلسفياً عميقاً • لقد كانت مقياساً لقيمة الانسان
وللكشف عن جوهره • لقد اقتحمت الطبيعة نظام تفكير ابطال

تولستوي 'بفاعلية و «صاغت» عالمهم الداخلي ... ان عدم توافق الانسان مع الطبيعة يمتزج دائماً بصراع اجتماعي حاد يكشف عن تناقض اجتماعي تاريخي •

وهكذا يطرح المؤلف في قصته «الهروب» السؤال الذي كان يعذبه : «أحقاً ان الحياة تضيق بالناس في هذا العالم الزائع ، وتحت هذه السماء التي لا تحصى نجومها ؟ وهل يمكن ان تحمل الروح الانسانية شعور الحقد والثأر والتحمس لتدمير امثالها وهي تعيش وسط هذه الطبيعة الخلابة ؟ يجب ان يختفي من قلب الانسان كل ما هو شرير عند معانقته للطبيعة ، فهي التعبير المباشر جداً عن الخير والجمال •

تنسجم الطبيعة - التعبير المباشر في الخير والجمال - عضواً مع العالم الاخلاقي للعلاج بشكل خاص • لتذكر خاتمة قصة «الميتات الثلاث» • تتجاوب في هذه القصة العظيمة الحقيقية لنفسية الفلاح البسيط مع عظمة الطبيعة • ويعتبر هذان الجانبان ظاهرتين لمعنى واحد ضمن الاطار الجمالي للقصة • ومن هنا الانسجام التام مع الطبيعة تنمو افكار واحاسيس الفلاح فيودور والفتاة الاقطاعية ليزا ، حيث العلاقة الفنية الجامعة تشد احدهما الى الآخر •

هذا ليس كل شيء • تفكر ليزا بالامير الشاب توربين في تلك الليلة القمرية ، تفكر بالسنوات العشرين التي مرت دون ان تشعر بها • وتبين لها ان الذي حدث «لم يكن الشيء المطلوب» ،

«... ان كل ماقدمته لها هذه الراحة الروحية اللذيذة البسيطة ،
بدا لها فجأة وكأنه ليس الشيء المطلوب ...» •

ان الامير الشاب ، الذي ايقظ في رأسها حشداً من الافكار ،
كان محكوماً بنفس ذلك الشعور الاخلاقي العالي النابع ، وفقاً
لمعنى القصة ، من ذلك الاحساس الدقيق بالقوانين «الطبيعية» للحياة:
الخير ، الحب ، العدالة • لكن هذا الاحساس السامي الموجود في
ليزا يظهر عند نخليودوف (في قصة «صباح اقطاعي») ايضاً ، حيث
يرز من خلال نفس الصيغ الاسلوية • يفكر نخليودوف هو الآخر
بمعنى حياته ووجهة جهوده الحياتية • «ولكن الاحساس السامي
لا يتحدث ثانية بالشكل المطلوب ، وهكذا يصبح من المحتتم علي
البحث والقلق مرة اخرى» • وعندما اقتنع نخليودوف بان «الحب
والخير هما الحقيقة والسعادة» فان «الاحساس السامي لم يحدثه
بعكس ذلك ...» •

وهكذا ، فالترديد المتواصل «للفكرة العامة» التي تزداد غنى
وتطوراً باستمرار في مختلف النماذج الفنية ، يعطي نتائج
تولستوي المبكرة تكاملاً وتماسكاً داخلياً •

اخيراً ، من الضروري التوقف عند رواية «السعادة العائلية» •
المعروف ان تولستوي نفسه لم يكن راضياً عن روايته تلك ، كذلك
لم يعترض النقد على تواضعه هذا • وتعتبر هذه الرواية ، عادة ،
كتراجع عن الخط العريض للواقعية الانتقادية •

نحن لا نريد اثبات ما لا يمكن اثباته فنؤكد ان الرواية جيدة.

واضح ان «السعادة العائلية» لا يمكن اعتبارها ضمن المحاولات الناجحة للفنان الشاب • ونعتقد ان من الضروري اعادة النظر فقط في مقولة «تراجع» تولستوي عن مبادئه الفكرية الابداعية السابقة • من المفيد ان نتذكر الامور بالترتيب • اكتملت الرواية في ١٨٥٩ ، وفي ١٨٥٨ كتبت قصة «الميتات الثلاث» • كان المؤلف قد بدأ العمل على كتابة المؤلفين في نفس السنة • ولا نريد ان نقول بان قصة « القوزاق » قد كتبت في نفس الفترة •

من المحتم ان يطرح سؤال عن كيفية حدوث ذلك ، بحيث ان تولستوي وهو منهمك في كتابة مؤلف يطرح فيه المشاكل الاجتماعية والاخلاقية لمجتمعه يأخذ بكتابة صفحات مؤلف آخر وينسى في الحال ما كان يحدث ويناقش فيه قرائه حول موضوع مختلف تماماً (حتى وكأنه مناقض) • طبيعي ان ذلك غير ممكن •

ان هذا افتراض تأملي محض • ولكن لنستمع الى الكاتب • كتب تولستوي في مذكراته بتاريخ ١٩ تشرين الاول ١٨٥٢ وهو يفكر بـ «رواية الاقطاعي الروسي» : «محور •• رواية الاقطاعي الروسي بطل يبحث عن تجسيد لمبدأ السعادة والعدل في حياة القرية • لم يعثر على بغيته واصيب بخيبة أمل ، فاراد ان يبحث عن ذلك المبدأ في العائلة • وتلغفه صديقته نحو فكرة ان السعادة لا تكمن في المثل بل في العمل الحياتي المتواصل الذي يهدف الى سعادة الآخرين^(٢٣) » • بهذه الفكرة ارتبط موضوعان تجسّد احدهما في «صباح اقطاعي» ودخل الثاني رواية «السعادة العائلية» •

«فكرت ماشا في كلمات سرغي ميخايلوفيتش : ليس عبثاً ان يقول ان في الحياة سعادة اكيده واحدة وهي ان تعيش للآخرين» . هذه ، كما نعتقد ، هي احدي الموضوعات الاساسية للفكرة . كذلك فان علاقة البطلة بالشعب تكون مادة تفكيرها : «عظيم ! هذا الشعب رائع في كل مكان . وكلما ازدادت معرفة به كلما ازدادت حباً له .

قلت : نعم ، امامك الان تطلعت من الحديقة نحو العمل وشعرت فجأة بوخز الضمير ، لانهم هناك يكسحون ، انني سعيدة لان ...

قاطعني فجأة بجديّة وهو يتطلع في عيني بحنان : لا تتعجبي بهذا ، يا صديقتي ، انه عمل مقدس ليعبدك الله عن التمشدق بهذا» . لاشك ان هذه جزئيات ، لكنها تشهد بالتحديد على ان «السعادة العائلية» لا تقف بمعزل عن تلك المشاكل التي أفضت مضجع تولستوي في «رواية الاقطاعي الروسي» الاجتماعية .

ان اختيار تولستوي لشخصية متحدث الرواية قد اعاقه عن تكوين مفهوم فكري وفني متناسق من الموقنين المدونين في مذكراته وفي المقاطع التي «تم» الاستشهاد بها . ان تجربة المعالجة النفسية التفصيلية للشخصية النسائية كانت مرتبطة بعدد من المعوقات في طرح بعض المشاكل . لكن منهج الرواية نفسها يعكس افكار واحاسيس تولستوي ، التي أثّرت عليه عند كتابة مؤلفاته الاخرى في تلك المرحلة .

تطرح الرواية قصة حب ، لكنها ليست ممتعة بموضوعها بل بجانبها النفسي . تخضع الموضوعة الاخلاقية الرئيسة (السعادة ومعنى الحياة هي ان تعيش للآخرين) الى تمحيص متعدد الجوانب وتأمل من مختلف المواقع . يضع تولستوي بطلته في ظروف حياتية متباينة، وعلى ضوء هذه الظروف المتغيرة تتضح القيم الاخلاقية «المطلقة» . ولكن ، كما في مؤلفاته السابقة مثل قصة «الميتات الثلاث» ، فان مثل هذه القيم تبرز على خلفية اجتماعية متباينة . الحقيقة ، ان هذه الخلفية الاجتماعية في الرواية كثيراً ما تتحول الى معادلات لفظية خالية من تلك العلاقات الدرامية «الرجبة» ، التي تبرز بين ممثلي مختلف الطبقات والفئات فينتاجات الكاتب الاخرى . واليك نموذجاً لهذا التصوير اللفظي : «انه هو الذي علمني النظر الى هؤلاء الناس ، فلاحين وخدم وفتيات ، بشكل مختلف تماماً عن السابق . من المضحك القول انني حتى السابعة عشرة قد عشت بين هؤلاء الناس وأنا غريبة عنهم اكثر من شعوري بالعربة عن الناس الذين لم أرهم في حياتي مطلقاً ، فلم يخطر ببالي مرة ان هؤلاء الناس بإمكانهم ان يحبوا ويرعبوا ويتأسفوا . كما افعل انا بالضبط . قجأة بدت امامي حديقتنا وغاباتنا وحقولنا التي اعرفها منذ زمن بعيد ، جديدة ورائجة بالنسبة لي» .

ومع ذلك فان موضوع تحويل العالم المحيط الى «جمال» وموضوع التجدد الروحي للبطل لا يستند الى العقيدة الديمقراطية

بل الى مشاعر الحب • لا يمكن ان يكون غير ذلك • فالخصائص الاجتماعية النفسية للبطلية قد حددت مثل هذا المفهوم للرواية مسبقاً • عندما نقرأ الوصف الرائع للحديقة القمرية ، فاننا نرى ان انتصار الجمال في روح ماشا وانتصار الجمال في الطبيعة يرمز الى انطلاقة مشاعر الحب عند ماشا الى سرغي ميخايلوفيتش • وطبيعي ان يختفي اي اساس اجتماعي هنا • لكن منطق الحب نفسه ليس عديم الاكتراث تماماً ببعض المقدمات الاجتماعية للرواية •

لقد تمخضت فورة الحب عند ماشا عن القناعة بصحة قرارها في العيش من اجل سعادة الآخرين • ولكن ماذا تعني هذه المعادلة الانسانية الشاملة بالنسبة لماشا ؟ لقد فهمتها بتكريس حياتها لشخص واحد فقط : «فهمت الان فقط لماذا قال لي ان السعادة في ان نعيش للآخرين ، واني الآن متفقة معه تماماً • اعتقد اننا سننعم بالسعادة بهدوء مطلق» •

مثل هذه السعادة تثير الشعور بالوحدة • وبدلاً من الارتباط بالناس ظهر الاحساس بالعزلة والشعور بالكآبة والحزن على ذلك العالم القائم وراء اسوار الجو المحدد الذي اختارته ماشا لحياتها • لقد وضع تولستوي بطلته ، كفارس الحكايات ، على مفترق الطرق لتختار واحدة منها • ومضت ماشا تجسّ واحدة من تلك الطرق • كانت سعادة الاختلاط بالناس تجتذب ماشا وتخيلت ارتباطها الداخلي بهم • ان نداءات الاحساس الانساني «الطبيعي» هي المسؤولة عن هذا الاندفاع عند ماشا • إلا انها واصلت السير في

ذلك الطريق الذي يخفي العديد من المخاطر • لقد استسلمت ماشا لذلك المجري الهادر من حياة الطبقة الراقية • وحتى الحب ، الذي يجد تولستوي فيه ذلك الخير وتلك القوة العظيمة التي توحد بين الناس ، ينقلب الى تقيضه في ظروف المجتمع الارستقراطي ، ويتحول الى معاناة وعبء باهض •

يستخدم تولستوي كلمة «حب» في سياق حديثه بشكل جديد وممتن معاً • ويورد الكاتب حكمة المركز الايطالي د • : «الحب بـ قال الصوت ثم صمت - انني لا استطيع إلا ان أحب ! فبدونه لا وجود للحياة • ما فائدة ان تكتب رواية من الحياة لوحدتها» •

تذكرنا آراء هذا المركز عن الحب والحياة بالضابط الفرنسي رامبال في رواية «الحرب والسلام» الذي يحتك به بيز و خوف • أن طبيعة تشخيص رامبال تقوده في النتيجة الى تعرية نابليون فكراً ، ومن خلاله الى تعرية كل مجتمع الطبقة الراقية الفرنسية •

في مثل هذه الحالة التي بين ايدينا فان عبارة واحدة تتحدث عن الكثير • لقد تضمنت هذه العبارة في البداية حقيقة كبيرة يعترف بها المؤلف عن الحب والحياة • غير ان القسم الثاني منها يشطب في الواقع معنى القسم الاول ، محولاً الموضوعة الصحيحة الى درجة يصعب التعرف عليها • وحسب مفهوم المركز فان الحب هو الحياة يحمل معنى مشابه لمفهوم الحب هو الرواية • لقد اخذ حب ماشا هذه الصيغة بالذات طوعاً او كرهاً في تلك اللحظة موضوعة

البحث من حياتها : «لقد كنت مضللة بهذا الحب الذي باغتني فجأة
كما بدا لي ذلك ... بحيث لم استطع ان افهم ذلك الشيء المزعج
لي ، الذي استطاع ان يراه (الزوج) في حياة الطبقة الراقية» .

ان مفهوم الحب هو الرواية لم يجلب الخير لماشا ، بل العكس
فقد ادّعى الى معاناة سرغي ميخايلوفيتش والى اغترابهما المتبادل .
«عندما التقيت بزوجي مساءً شعرت بالهوة العميقة التي اخذت
تفصل بيننا ابتداء من هذا اليوم» .

تتحرر ماشا تدريجياً من تأثير حياة الطبقة الاقطاعية ، كما
يتحرر الانسان من تسمم اصابه ، وقد تمّ ذلك بفضل التأثير
الحكيم والحصيف الذي مارسه سرغي ميخايلوفيتش . تفهم من
سياق النص ان مشاكل الحياة التي كانت تغيب عن بال ماشا
كانت تثير قلق زوجها . وغالباً ما كانت تفهم مزاج زوجها بالسليقة .
لقد منح سرغي ميخايلوفيتش زوجته امكانية «ان تصاب بعدوى»
حياة الطبقة الراقية كي تتأكد مباشرة من زيف المبادئ التي تتمسك
بها . وهذا ما حدث بالضبط . لقد انتهى مفهوم الحب هو الرواية
بالنسبة لماشا ولزوجها سرغي ميخايلوفيتش كذلك وبقي مفهوم
الحب هو الحياة . «انتهت روايتي مع زوجي اعتباراً من اليوم ،
وأصبح الاحساس القديم عزيزاً وذكرى بلا عودة . اما الاحساس
الجديد بالحب نحو اطفالي ووالدهم فقد وضع بداية لحياة اخرى
سعيدة بشكل مغاير تماماً والتي لم أجربها حتى الآن على حقيقتها .
وهكذا تكتسب المشكلة الاخلاقية النفسية ظلاً اجتماعياً ،

بالرغم من كونه خفيفاً لكنه محسوس تماماً ، ترتب على مجموعة المسائل والمهمات التي عثر تولستوي على حلّها في. تتاجاته الفنية في المرحلة المبكرة من حياته الادبية • يجب ان نلاحظ هنا فرادة الموضوع نفسه • ان القصة «الخالصة» للحب قد وجدت تجسيدها الوحيد ولربما التفصيلي في رواية «السعادة العائلية» •

ظهر ان مفهوم «الحب هو الحياة» مفهوم ثابت عند تولستوي • لقد تغلغل في أسس الكثير من تتاجاته وقبل كل شيء في «الحرب والسلام» •

لم نستطع ونحن ندرس العملية الابداعية عند تولستوي الشاب تحليل وتلمّس اشياء كثيرة • وحتى ان قسماً من المادة قد سقط من دائرة اهتمامنا • لكننا نعتقد ان عدم تكامل المصادر الفنية لا يعيق النظر الى القضية الاساسية وهي الوحدة العضوية لمختلف تتاجات السلسلة المبكرة والواردة في أسس مبدأ كونها تكون «مجموعة واحدة» •

لقد اتضح ان «الفكر الشعبي» ، من ناحية المنظور النفسي والترابط الداخلي لتتاجات تولستوي الادبية التي عثر عليها من خلال البحث الابداعي ، تشكل الخط الفاصل الذي بدأت منه مسيرته الادبية العملاقة وصعوده الى تلك القمم الشاهقة الثلاث في الرواية الروسية «الحرب والسلام» ، «آناكارينينا» ، «البعث» •

الفصل الثاني
المنظور النفسي للمسألة الشعبية
في رواية «الحرب والسلام»

استطاع الفنان الواقعي الرائع تولستوي ان يفتح لتيار الحياة ، الجبار والمعقد الى مالا نهاية منفذاً الى اعماله ، وتمكن من التوصل الى الانطباع الحقيقي الكامل للحياة . اضافة الى انه قد أسبغ على المادة الفنية التي تناولها رشاقة داخلية غير اعتيادية في مؤلفاته الادبية . وتوجد في نتاجات تولستوي دوماً فكرة مركزية غالباً ما يصوغها بنفسه ، لكن «مطالعتها» تعني تحليل كل موسيقاها الشعرية اعتباراً من المشهد الاول وحتى نهايتها .

«لو أردت ان اتحدث بالكلمات عن كل ماقصدت التغيير عنه في الرواية لتوجب عليّ كتابة نفس الرواية التي كتبتها اولاً» — هذا ماورد في رسالة تولستوي الموجهة الى ن . ن . ستراخوف في ٢٣ نيسان ١٨٧٦ ويواصل تولستوي الشرح قائلاً .

« تفقد كل فكرة مطروحة بالكلمات معناها وتهبط بفضاعة ، خصوصاً عندما يؤخذ لوحدها بعيداً عن ذلك الترابط الذي وجدت فيه مع غيرها . اعتقد ان التماسك ذاته لاتصنعه الفكرة ، بل شيء آخر . ولايمكن شرح اساس هذا التماسك بدون كلمات ، بل يمكن شرحه فقط بواسطة الكلمات التي تصور الاشخاص والاحداث والامور»^{١٢} .

يؤكد الكاتب ان الخلاصة ، كوحدة معقدة وكنيتية لادراك

العالم عن طريق التفكير المجسّد ، تنبع من متاهات لانهائية
للترايطات « التي يكمن فيها جوهر الفن » (٢) •

بفضل « اقتران » صور العلاقات الداخلية « المفيدة » وتصرفات
الشخص والتفصيلات الفنية وغيرها يرتفع تولستوي الى اعلى
الدرجات الموضوعية في سرده القصصي وتخيل الحياة الواقعية
الخالية من كل قصد مسبق •

من خلال سير الاحداث وحركة الشخص التي تمر امام
القارئ تتكشف خطوة بعد خطوة دائرة «التناسق» الشاعر
الرشيق •

يتناول البروفيسور غوكوفسكي في كتابه «واقعية غوغول» مسألة
الوحدة الجمالية للابداع الفني فيقول : « كل واحدة من اللوحات
التي تتكون منها زخرفة محراب مايكل انجيلو هي عمل عميق
وقائم بذاته ، لكنها بوحدة فكرتها العظيمة وبوحدة تركيبها
المتناسق تشكل مجتمعة الافكار والاراء والصور التي لا يمكن ان
تختزل الى مجرد قيمة حسابية لسلسلة من الاعمال ، انها نابعة
من العلاقة الداخلية التي تتبادلها كل هذه الاشياء فيما بينها ونابعة
من مجموعها وشموليتها » • ويواصل غوكوفسكي حديثه قائلاً :
«الا نرى نفس المبدأ في التشكيلات المعمارية للفنانين العظماء
(روسسي مثلاً) حيث كل بناية بمفردها رائعة ، لكن الفكرة الرائعة
تعكسها البنايات مجتمعة • فخصوصية البناية الواحدة تتجاوب
وخصوصية البناية الاخرى ، وجزئيات بناء الزاوية في ساحة

تشرنيشوفاً تجد صداها في رسوم واجهة مسرح الكسندر نيسكي
التي تبعد عنها مسافة مئتين أو ثلاثمائة متر»^(٣) .

يدور الحديث في كتاب غوكوفسكي عن التسلسل القصصي .
وتتميز بهذه الصفة بدرجة عالية رواية تولستوي الملحمية المتعددة
الجوانب ، حيث تكون «أجزاءها» الشعرية مجموعة متناسقة .
تحدث تولستوي عن روايته «الحرب والسلام» فقال انه قد
«أحب» الفكر الشعبي الذي ولد نتيجة حرب ١٨١٢»^(٤) . لقد
اتخذ «الفكر الشعبي» في الرواية اشكالا فنية مختلفة وبرز في
الكثير من نواحي اطارها الشعري .

عندما نفى تولستوي امكانية التفهم العلمي لقوانين العملية
التاريخية ، فانه نزح الى الفكرة القائلة بان التيارات والاتجاهات
وطبيعة الاحداث تحدد عوامل لا تحصى ومن بينها العوامل
النفسية . ان حركة عقارب ساعة التاريخ ، كما يعتقد الكاتب ،
مرتبطة بدوران عدد كبير من الدوائر المرتبطة الواحدة بالآخرى .
ويتبين ان هذه الدوائر هم الناس بتطلعاتهم ومصالحهم وطبائعهم
المتباينة جداً»^(٥) .

في الوقت الذي يرفض فيه الكشف عن المحرك الاول
لالحداث التاريخية ، يحاول تولستوي في لحظة تاريخية محددة ،
العثور على المعادل لتلك القوى التي ، كما يعتقد هو ، لم يتناولها
اي علم والتي تؤدي الى تحريك عقارب ساعة التاريخ . هذه
الروح المعادلة هي الشعب .

لكن الفنان لا يستطيع التعبير عن الشامل دون ان يكشف عنه في الخاص ، فيصور مغرضاً ضخماً للشخص الذين يكونون بمجموعهم جوقاً فنياً رشيقاتاً ويعطون امكانية الكشف عن شيء ما شامل يدخل في نفسية ممثلي مختلف الطبقات والفئات الاجتماعية في اللحظات الحرجة من تاريخ الوطن .

كل التيارات المتعددة لمظهر الرواية الملحمية وثيقة الصلة بالاسس النفسية لتطور محتوى الرواية . فاللحظة الحرجة الاساسية في رواية «الحرب والسلام» - وهي الانتصار في معركة بورودينو - تحمل شحنة نفسية عظيمة القوة . ويتم التوصل الى ذلك بربط النزاع التاريخي بالنزاع الاخلاقي النفسي الذي يصوره الكاتب كتصادم بين الفهم الكاذب والفهم الحقيقي لمعنى الحياة .

يبحث تولستوي عن الخط الصائب لسلوكية الانسان ومعنى حياته في الموقف اليومي للعالم وفي اللقطات التراجيدية على المستوى التاريخي العالمي . ونراه في بحثه هذا يهتم بالعظيم وكذلك بالضئيل الذي يبدو للوهلة الاولى انه قليل الاهمية ، لكنه يعبر عن شيء كبير . يفاضل الكاتب بجرأة و «يقارن» بجمالية فنية بين حياة الناس الخاصة وبين مشاهد ذات اهمية تاريخية كبيرة .

يفهم الكاتب الانتصار الشعبي في معركة بورودينو ، الانتصار على نابليون ، من وجهة نظر اخلاقية فلسفية كانتصار

للعدل والانسانية على شروق الحياة ، على الخرافات الاجتماعية التي تشوه الانسان ويتألف الموضوع الاساس لمنهج الملحمة الاخلاقي الفلسفي هو في حقيقته من اندحار كل ماهو «نابليوني» كمبدأ وفلسفة محددة في الحياة • وتتبلور علاقة الكاتب بهذا المبدأ من منطلق الفكر الشعبي الذي هو العصب الفكري والفني لرواية «الحرب والسلام» وهو الاساس الثابت لوحدة جميع أجزائها وفصولها ومقاطعها •

كتب تولستوي « مقدمة لمؤلفات غي دي موباسان » قال فيها : «غالباً ما يعتقد الناس ، قليلو الاهتمام بالفن ، ان النتاج الفني يكون وحدة متكاملة وذلك لان نفس الوجوه تتحرك فيه ولانه كله مبني على حبكة واحدة او انه يصور حياة انسان واحد. هذا خطأ يتبادر للمراقب السطحي • ان المادة التي تجعل من العمل الفني وحدة متكاملة ومنها ينبع الالهام في تصوير الحياة ، ليست هي وحدة الشخص او الاوضاع بل هي العلاقة الاخلاقية الاصلية للكاتب بتلك المادة ... لذا فالكاتب الذي لا يمتلك نظرة واضحة، محددة وجديدة للعالم ، وبالاخص الكاتب الذي يعتقد ان ذلك غير مهم ، انه لن يستطيع تقديم عمل فني» (٦) •

تتطلب الوحدة الداخلية للعمل الفني ، والمتمخضة عن علاقة الكاتب الاخلاقية الاصلية بـ « المادة » ، انسجام الهيكل الفني للرواية • ويظهر مبدأ الانسجام المشار اليه في التسلسل المتميز للمادة والذي عثرنا على بداياته في نتاجات تولستوي المبكرة •

اشار تولستوي في احدى مسوداته ، وهو يبحث عن الشكل
في مؤلفاته ، الى ما يأتي :

«ان كان هناك اهتمام بمؤلفاتي ، فاعتقد انه لن ينقطع ،
بل سيجد القارئ متعة في كل جزء منها ، ونتيجة هذه الخاصية
فلا يمكن ان تسمى رواية ، لذلك اتصور ان في الامكان نشرها
على هيئة اجزاء متفرقة دون ان تفقد ذلك الاهتمام وكذلك لن
تجبر القارئ على قراءة الاجزاء الاخرى . سيكون من الصعب
قراءة الجزء الثاني بدون قراءة الاول ، ولكن من الممكن ، بعد
قراءة الجزء الاول الا يقرأ الجزء الثاني» (٧) .

«انعتاق» القارئ هذا مرتبط ، على الاغلب ، بالحرية
الابداعية ، وكذلك بالكاتب نفسه ، الذي لا يكتب وفق النماذج
التقليدية للاساليب المحافظة ، بل وفق قوانين الحياة المعقدة ،
المتناقضة ، الخفية والمفاجئة احيانا والتي يحتاج هديرها العاصف
صفحات مؤلفات تولستوي . لذلك انعكس على الوني الشعري
الرقيق لمبدع «الحرب والسلام» جانب بسيط من تيارات
«التأدب» .

يتذمر تولستوي في احدى مسودات مطلع الرواية قائلا :
«تراأى لي احيانا ان الاسلوب الذي بدأت به تافه ، وارتدت
احيانا اخرى ان أضمر كل ما اعرفه وأتحسسه من ذلك الزمان .
وقد اقتنعت بعدم امكانية ذلك . كنت اعتقد ، احيانا ، ان اللغة
الادبية بسيطة ومبتذلة وان الاساليب الادبية للرواية لا تنسجم

مع سعة وعمق وعظمة المحتوى ، وافكر ، احياناً اخرى ، بضرورة ربط تلك الشخص والصور والافكار النابعة في نفسي ذاتياً . أصبح ذلك مقرفاً بالنسبة لي لذلك فقد تخلّيت عما بدأت به وأصابني القنوط في امكانية التعبير عن كل ما اريد قوله وما يجب ان اقله»^(٨) .

ماهي الظواهر المحددة لنظرة تولستوي الخاصة الى العالم وما هي علاقته الاخلاقية الاصيلة بهذا العالم ؟

للإجابة عن هذا السؤال بشكل كامل يتوجب ، طبعاً ، إعادة قراءة الرواية التي كتبها تولستوي كلمة كلمة . ولكن ، مع كل ذلك ، يمكن صياغة الموضوعات المنهجية الرئيسة للرواية . يتحدد الاتجاه العريض لافكار تولستوي من خلال تبقيح وتقد وجهات النظر التقليدية حول المسائل والاحداث والشخصيات التاريخية ، وتأكيد الاتجاهات الايجابية العامة التي لمسها الكاتب في المرحلة السابقة .

أثار أ . اي . غيرتسن ، على لسان بطلة الدكتور كروبوف (بطل رواية «من المذنب ؟» - المترجم) ، موضوعه قريّة جداً من وجهة نظر تولستوي : «وراء الفكرة المصطنعة عن أهمية وحكمة الشعوب والاحداث ، يحاول المؤرخون ... ان يدسّوا في كل مناسبة الفكرة المناقضة تماماً وهي النظر الى التاريخ نظرة الشذوذ والى الشخصيات التاريخية نظرة الجنون والى الاحداث نظرة البخافة واللاهمية»^(٩) .

نجد في مذكرات تولستوي (١٩ مارت ١٩٦٥) الملاحظة التالية : « انهمكت في دراسة نابليون والكساندر (القيصر الروسي - المترجم) ، وسيطرة عليّ فكرة امكانية صنع شيء عظيم وكأنها غيمة فرح بان ادون التاريخ النفسي لالكساندر ونابليون ، كل انحطاط وثرثرة وجنون وتناقض الناس انفسهم وما يحيط بهم » .

هذه واحدة من الافكار المهمة المطروحة في رواية «الحرب والسلام» ، اما الفكرة المبدئية الثانية فيها فتخصّ الطبيعة العامة لتلك المرحلة التاريخية . كتب تولستوي في احدي مسودات الرواية : « مثلما يحدث الان ويحدث دائماً ، حدث آنذاك ان تجمع حول الشباب المناضلين من اجل الجديد وحول عجائز عصر كاترين المدافعين عن القديم أناس يرون في هذا الصراع مجرد فرصة للحصول على روبل او صليب او وظيفة شاغرة ، وهناك اناس يشتركون في هذا الصراع لمجرد التسلية ، فهم لا يعملون من اجل ذلك الصراع بل من اجل تطمين رغباتهم وشهواتهم . ورغم ان طبيعة الصراع بين القديم والجديد تحمل السمة الشاملة لكل زمن ، لكن هذا الزمن يمتلك صفة متميزة بالنسبة لروسيا ، كدولة ، وهي طبيعة الشباب الجميل السعيد والمليء بالامال » (١٠) .

ان الادراك الذهني لعصرين ، والذي اشرنا اليه في قصة «الفارسان» ، لا يجد هنا مجرد عرض تفصيلي عميق ، بل واغناء

للفكر الشعبي الذي يكتون الاطار العام لهذه الرواية الملحمية
والذي يبرز في أدق تفصيلات شكلها الفني •

يعطي الكاتب الحل للصراع التاريخي العظيم الذي تتناوله
رواية «الحرب والسلام» ، وذلك في مشاهد معركة بورودينو التي
تشكل النقطة الفكرية المركزية للرواية • ويعالج تولستوي
قضية انتصار الروس (في حربهم ضد نابليون ١٨١٢ - المترجم)
كانتصار لروح الشعب الاخلاقية •

معركة بورودينو ليست مجرد صورة لموقعة حربية مدهشة
بالوانها الناصعة وايقاعها الديناميكي ودقتها الذكية وغير ذلك -
بتعبير آخر ، ليست مجرد تصوير انسيابي بل هي مدّ درامي ،
انها الذروة النفسية في سيمفونية الرواية : المحتل صريع والقوات
الغازية جاثية على ركبتها • يكشف تولستوي عن الوضع النفسي
لذلك الانسان الذي كان يلهم حملته كلها والذي كان يظن انه
يمتلك قوة سحرية غير اعتيادية والذي جسّد الشر الثابت في
العالم - وهو نابليون •

اندحر نابليون وانهار • «كان المنظر مربعاً في ساحة المعركة
المغطاة بالجثث والجرحى • لقد تظافرت الابعاء المسلطة على
رأسه مع الاخبار المتواترة عن مقتل وجرح عشرين جنرالاً من
المقربين اليه ومع الوعي بالوهن الذي اصاب يده القوية سابقاً ،
كل ذلك عكس على نابليون انطباعاً مفاجئاً ... في ذلك اليوم
انتصر الوجه المرعب لساحة المعركة على تلك القوة الروحية التي

يفترض فيها مآثره وعظمته ... لقد تسامى ذلك الشعور
الانساني الخاص للحظة قصيرة فوق وهم الحياة المصطنع الذي
خدمه طويلاً . لقد حمل نفسه تلك المعاناة وذلك الموت الذي
رآه في ارض المعركة ، ان الثقل الذي يشعر به فوق رأسه وعلى
صدره يذكره باحتمال المعاناة والموت بالنسبة له ايضاً . في هذه
اللحظة لم يكن يريد لنفسه لاموسكو ولا الانتصار ولا المجد ...
الشيء الوحيد الذي يتمناه الآن - الراحة والهدوء والحرية ... » .

تخلى نابليون عن مواقعه الاساسية ، وتلاشت «النابليونية»
في داخله . حدث هذا بفضل قوى الشعب العملاقة مادياً ومعنوياً .
لقد انتصر الشعور الوطني الانساني العميق . لتتذكر كيف لاحظ
بيير بيزوخوف ذلك الاحساس الخفي الدافئ الذي كان ينير
وجوه الجنود في ساحة معركة بورودينو .

يدور صراع قاس في نزاع مكشوف بين انسانية الشعب
الروسي ولا انسانية نابليون . وينهزم نابليون كحامل للواء
الشتر . لكنه غير قادر على التبدل وليس باستطاعته التخلي عن
«وهم الحياة» . «وابداً ، حتى نهاية حياته ، لم يستطع ان يفهم
معنى الخير والجمال والحقيقة ولم يتمكن من فهم نتيجة اعماله
المناقضة للخير والحقيقة تماماً والتي كانت بعيدة جداً عن كل ماهو
انساني . لم يكن في مقدوره التبرؤ من اعماله ، التي اثنى عليها
نصف العالم ، لذلك كان مجبراً على التبرؤ من الحقيقة والخير
وكل ماهو انساني» .

لا تتجسد «النابليونية» في الرواية كمجموعة افكار حسب ،
بل كمبدأ «ثبات» واستقرار نفسيات وآراء الابطال وبعض
المجموعات الاجتماعية .

وهكذا اخذ مبدأ «النابليونية» يهيمن ويشخص جملة من
الظواهر والشخصيات المتنوعة وذلك استناداً الى الموقف السلبي
والايجابي من هذا المبدأ .

تتحد مشاهد الحياة الخاصة في «الحرب والسلام» بالمنهاج
التاريخي النفسي العام . ويرسم تولستوي امكانية مثل هذا
الترايط الداخلي بين الخاص والعام في الحوار النفسي لبيير
ييزوخوف بعد مبارزته مع دولوخوف عندما تساءل محدثاً نفسه :
«اطلقت الرصاص على دولوخوف لانني اعتبرت نفسي مهاناً . اما
لويس السادس عشر فقد اعدموه باعتباره مجرماً . وبعد سنة من
ذلك قتل اولئك الذين اعدموه ايضاً لسبب من الاسباب . ماهو
الرديء ؟ ماهو الشيء الحسن ؟ ماذا يجب ان نحب وماذا يجب ان
فكره ؟ لِمَ أعيش ومن أنا ؟ ماهي الحياة وماهو الموت ؟ ماهي
القوة التي تستير الجميع ؟ » .

بنفس الطريقة تتطور افكار الكاتب ، فينطلق تولستوي من
الصغير والخاص الضروري لفهم المعنى العميق لمجريات الاحداث .
ومن خلال ربط عدد من المشاهد او الشخصيات يتوصل الى تجسيد
الظواهر او الابطال الذين يكشفون بترابطهم مع الاحداث ذات
الحجم التاريخي عن الفكرة الرئيسة للرواية .

توضح هزيمة نابليون الاخلاقية فكرة عظمة الوعي الشعبي والروح الشعبية ويرى تولستوي في القوانين «الحقيقية» لحياة الشعب البسيط المثل الاعلى الذي يجب ان يتطلع اليه اناس الطبقة المتسلطة ايضاً . فعندما يتخطى ابطال «الحرب والسلام» الاقطاعيين عناصر النفسية «النابليونية» بكل ما فيها من تصنع وانانية ويؤكدون على الحقيقة والحب ، فاننا نتقبل ذلك كاتتصار «للفكر الشعبي» ضمن الانسجام الشعري للرواية الملحمية .

لنشاهد كيف يتجسد هنا بدقة في النسيج الفني للرواية . من المشاهد الفكرية المهمة في الرواية ذات الطبيعة المعادية لنابليون، لقاء الامير الجريح اندريه بولكونسكي بالامبراطور الفرنسي (نابليون - المترجم) في ساحة معركة اوسترليتز . كان بولكونسكي يحلم بطولونة (المقصود هنا انه كان يحلم باتتصار كاتتصار نابليون في معركة طولون - المترجم ، ولكن فهم اخيراً ثقافة مثل هذه الافكار والرغبات امام ذلك الخلود والعظمة التي تكشف امامه لأول مرة وهو يتطلع الى سماء اوسترليتز العالية . يحدث بولكونسكي نفسه قائلاً : «نعم ، لم اكن اعرف اي شيء حتى هذه الساعة» . وعندما يطلق نابليون عبارته المتفاخرة : «هذه ميتة رائعة» ، يستمع بولكونسكي الى هذا المديح كطينين ذبابة ، ويبدو له نابليون ضئيلاً تافهاً بالمقارنة مع ما تكشف داخل وعيه في هذه اللحظات .

يشكل تجاوز المثل «النابليوني» جوهر تطور اندريه

بولكونسكي • اندريه - ابن عائلة اقطاعية عريقة ، تشدّه خيوط
وثيقة بالعالم العامر الهائىء في العاصمة وفي الريف • ولكن في عصر
حروب نابليون العاصفة هبّ نسيم الافكار والمفاهيم الجديدة في
تلك الاصفاع ، وظهر البطل الذي يحمل معه مغريات الحرية
البرجوازية • تحدث الكونت روستوف قائلاً : «لقد ادار بونايرت
رؤوس الجميع ، فكل يفكرون كيف استطاع من ملازم ان
يصبح امبراطوراً ؟» •

اثار النبض التاريخي القوي دوامات هائجة عريضة فوق
سطح الحياة الروسية ، وقد شمل هذا مختلف الطبقات والفئات
الاجتماعية في روسيا • يعتقد تولستوي ان «النابليونية» النابعة
من انسان تافه ، قد اتخذت اشكالا مضللة بتأثير مختلف العوامل
النفسية والتاريخية • فلم يعد نابليون قائداً عسكرياً او رجل دولة
واقعياً ، بل «روح» تجسّدت فيها حتمية تاريخية لا يفهمونها ولن
يتوصلوا اليها • لقد فهم تولستوي جوهر «العدوى» النابليونية ،
كذلك فهم ان الاساس في التاريخ هو قوة حركة الجماهير الشعبية •
لقد حقق تولستوي مآثرته بنزع المجد عن «النابليونية» وبتوطيد
اقتصار «الفكر الشعبي» •

تظهر «النابليونية» بقوة واصرار في اشكال مختلفة في
«الحرب والسلام» ، وتتغلغل «روح» نابليون الى اعماق الوسط
الاقطاعي الروسي

محيط آتًا شيرر ، بما يمتاز به من ليونة الطبقة الراقية ،

سرعان ما هضم هذه «الروح» و «صاهر» اناس هذا المحيط نابليون عن طريق عفوية اللغة الفرنسية و «دخل» الى صالون شيرر كانسان قريب جداً . فيطلق الفيكونت مورتيمار نكتة تافهة ، جاعلاً من (من نابليون - المترجم) امام الحاضرين انساناً اجتماعياً ، غير مخيف وغير «معادٍ للمسيح» ، بل مثل كل الحاضرين في صالون «العزيزة انيتا» (المقصود آتتا شيرر - المترجم) . نابليون بالنسبة لاندريه بولكونسكي - عبقرى . وكان اندريه يخشى عبقريته «التي من المحتمل ان تكون اقوى من كل شجاعة الجيوش الروسية . ورغم ذلك لم يسمح للعار ان يلحق ببطله » . تطلع بولكونسكي بكل كيانه الى الركض وراء مثله الاعلى ، الذي تولد في نفسه نتيجة نشاط « صنمه » - نابليون . «بمجرد ان عرف ان الجيش الروسي في موقف يائس ، راودت ذهنه فكرة كونه هو المختار من قبل القدر ليخرج الجيش الروسي من محنته هذه، وان هذه هي طولون التي ستخرجه من عداد الضباط المغمورين وتفتح له اول طريق نحو المجد ا » . كان من الصعب على اندريه بولكونسكي التخلي عن «صنمه» . لقد فهم تفاهة المجد الديوي .

أكد تولستوي وجهة نظره في الفصول التالية من الرواية مخالفاً المفهوم الشائع عن العظمة . واكثر الصبر تعبيراً في هذا المجال هي مخاض الاميرة بولكونسكايا (زوجة الامير اندريه بولكونسكي - المترجم) . اشار الكاتب الى ان البيت يسيطر عليه «الشعور بشيء عظيم لا يدرك كنهه . . . » . تتفق لهجة العبارة مع فكرة ما يحدث : « ان أسمى ما في الوجود يواصل حدوثه

بسترية • مضى المساء وجاء الليل ، والاحساس بالترقب والتلطف
الصميمي امام الذي لا يدرك كنهه لم يتلاش بل تعالى • ولم ينم
أحد» •

يرتبط المشهذان في الخط الموحد للمضمون (يعود
بولكونسكي الى بيته بعد اصابته وفي وقت مخاض زوجته) •
لكن الارتباط لا يقتصر على هذا فقط ، بل يتكشف للبطل في هذين
المشهدين سر الحياة ومعناها • لقد تمّ بناء المشهدين ، من الناحية
الفنية ، وفق مبدأ التباين • نابليون اللامع يبدو شخصاً تافهاً ، اما
الاميرة بولكونسكايا التي لا يحسّ احد بوجودها فهي تقف على
النقيض منه • موت الاميرة يبرز عظمتها ، عظمة الأم التي تهدي
الحياة انساناً جديداً • يرى تولستوي في هذا تنفيذاً للقانون الأزلي
وشياً كبير الأهمية لا يقارن بامور الدولة التي يصرفها اناس
عسكريون ومدنيون يضعون مختلف اشكال القوانين ويصدرون
الاوامر لتعبئة وتحريك الجيوش وغير ذلك •

يجسّد كوتوزوف ، كنقيض نابليون ، الحكمة الاصلية كما
يعتقد المؤلف وذلك لانه يخضع لقوانين الحياة الحقيقة غير المدونة
ولا يخضع للقوانين الكاذبة • يشدد تولستوي على هذه الفكرة
مصوراً قراءة الجنرال فيروتير للموقف في معركة اوسترليتز : «في
تلك اللحظة كان القائد العام لا يرغب في ابداء الامتعاض من التعبئة
او أي شيء آخر ، بل يريد تطمين حاجة انسانية لا تقاوم وهي
النوم • وكان نائماً فعلاً !» •

لهذا السبب ، تجسد تناشا روستوفا العفوية الحكيمة للحياة
ولمجرأها «الحقيقي» ، فهي المثل الأعلى لتولستوي . انها في
الواقع البطل الرئيس لرواية «الحرب والسلام» ، فاندريه
بولكونسكي ويير ييزوخوف خلال بحثهما المضني عن معنى الحياة
يستضيئان دائماً بأشعة نورها الروحي . وهي نفسها لا ترتاب في
ذلك . تناشا تساعد الامير اندريه على البعث الروحي ، فكل
ما تكشف له في لحظة جرحه في اوسترليتز ، وبعد وفاة زوجته ،
وما قاسمه به يير ييزوخوف الذي ألهمه مبادئ جديدة في الحياة
كل هذا فهمه فجأة ليس بعقله بل بكل كيانه عندما التقى بتناشا
وتقرب منها .

ليس عبثاً ان تتجمع كل ذكريات بولكونسكي في عقدة
واحدة : «اوسترليتز بسماحتها الشاهقة ، ووجه زوجته الميت
المعذب ، ويير وهو يقف فوق المعبّر» ، والصبية المتأثرة بجمال
الليل ، وتلك الأمسية ، والقمر - تذكر كل ذلك فجأة» .

« شعر الامير اندريه ان في تناشا عالماً خاصاً غريباً عنه تماماً ،
عامراً بسعادة لا يعرفها هو ، ذلك العالم الغريب الذي شاكسه
آنذاك في الحديقة الغناء وعند الشباك في الليلة القمرية ، لم يعد
هذا العالم غريباً عنه ولم يعد يشاكسه الآن ، لقد دخله بنفسه
فوجد فيه لذة جديدة» .

عندما تغني تناشا ، يحسّ الامير اندريه بالرغبة في البكاء :
«الشيء الوحيد الذي أراد ان يبكي منه هو هذا التناقض المخيف ،

الذي شعر به فجأة ، بين شيء عظيم حلّ داخل روحه بلا نهاية ولا حدود وشيء جسماني خائق . لقد أضناه هذا التناقض واسعده في وقت الغناء» .

تبعث احاسيس بولكونسكي في مخيلة القارىء ماسبق للبطل ان عاناه قرب اوسترليتز ، ويصبح تطور الامير اندريه الداخلي واضحاً امامه ، حيث يتكامل في تحوله من مبادئ الحياة المتجسّدة في نابليون الى ذلك الشيء الذي اثارته نتاشا عفويّاً . ونتاشا بالذات ، كما يرى تولستوي ، مكلفة برسالة عظيمة حقاً لمساعدة الامير اندريه على التخلص نهائياً من التأثير المخدر لمثل نابليون . لقد لعبت نتاشا ، في الواقع ، الدور نفسه الذي لعبه كل الشعب الروسي والذي كانت لنتاشا وشائج روحية قوية معه .

توجب على الامير اندريه بولكونسكي ان يلتقي ثانية ، بعد اوسترليتز ، بشبح نابليون - سيرانسكي . وصل اندريه الى يتربورغ في تلك الفترة التي وصل فيها مجد الشاب سيرانسكي الى الذروة . شعر اندريه بنسيم الشباب والحزبة ثانية : «الآن تحققت وتجسّدت تلك الاحلام الليبرالية الغامضة التي تسنم بها الامبراطور الكساندر العرش ...» .

انجذب بولكونسكي ثانية ... يبدو ان القضاء على «روح» نابليون صعب للغاية . كان «الماكر» قوياً . لكن الامير اندريه ليس حديث عهد بمثل هذه الامور ، وكان ظلّ اوسترليتز يلاحق ذاكرته . لقد اكتشف نابليون في شخص سيرانسكي .

يحدد تولستوي باصرار كبير عدداً من اوجه التشابه في ملامح وطباع هاتين الشخصيتين التاريخيتين • كان سيرانسكي «قفزة» ك نابليون ، ك «توأم» له • فقد حصل على السلطة وتمسك بها قوياً بيديه البيضاءين الرخصتين • ان التفاصيل المميزة — يديه البيضاءين المنتفختين وتسلطه على الناس — تذكرنا دائماً بنابليون • «كان كل شيء هكذا جيداً ، لكن شيئاً واحداً يحير» اندريه : نظرة سيرانسكي الزجاجية الباردة التي لا تسمح بالنفوذ الى روحه ، يده البيضاء الرقيقة التي كان الامير اندريه يتفحصها دون ارادة منه ، كما ينظر الناس عادة الى ايدي الذين يقبضون على زمام السلطة» • لاحظ الامير اندريه بسرعة يد سيرانسكي ، انه لم يشاهد احداً له «مثل هذا الوجه الابيض الرقيق ، وخاصة يديه العريضتين بعض الشيء ولكنهما رخصتان، رقيقتان، بيضاوان بشكل غير اعتيادي» • وتذكر عفوياً يدي نابليون عندما كافأ الجندي الروسي لازاريف في تيلزيث • «أرجع نابليون رأسه الى الوراء قليلاً وأعاد يده المنتفخة الى الخلف وكأنه يريد ان يأخذ شيئاً ما» • بعد عدة أسطر نجد نفس التفاصيل : «امتدت اليد البيضاء الى ازرار الجندي وهي تحمل الوسام ...» ، «نظر لازاريف بكتابة الى ذلك الانسان الصغير ذي اليدين البيضاءين ...» • كذلك نيكولاي روستوف عندما «تذكر المغرور بونايرت بيديه البيضاءين ...» • لقد لاحظ الامير اندريه كل حركات «هذا الانسان الذي كان قبل فترة وجيزة طالباً معدماً ، اما الان ففي يديه — هاتين اليدين البيضاءين المنتفختين — مصير روسيا ...» •

اخيراً ، يوضح تولستوي بشكل نهائي الهدف من هذه المتوازيات ، فيصور علاقة الامير اندريه بسبيرانسكي : «في الفترة الاولى من تعرفه على سبيرانسكي ، شعر الامير اندريه نحوه بالاعجاب المتحمس الشبيه بذلك الشعور الذي كان يحمله لبونايرت في فترة ما» . هكذا تتحدد آفاق العلاقة بينهما . اندريه بولكونسكي ، الذي دفن ذلك المثل الاعلى في ساحة معركة اوسترليتز ، كان مهياً نفسياً تماماً لاسقاط الصنم الثاني الذي يشبه الاول بشكل عجيب .

اشار تولستوي ، مرة الى قضية البطل الرئيس لرواية دوستويفسكي «الجريمة والعقاب» فقال: «هذه المشاكل لم تجد الحل» عندما قتل احدى العجوزتين ووقف امام الثانية ويده الفأس ، بل عندما توقف عن الفعل واخذ يفكر ، عندما اعمل الفكر فقط وحدثت في هذا الفكر تغييرات طفيفة جداً» (١١) .

تغلب اندريه بولكونسكي على الحاجز النفسي داخل وعيه قبل فترة . ذلك الحاجز الذي كان يستند الى تأثير نابليون المنوم على شخصيته . لذلك فالمسألة بسيطة عنده بالنسبة لسبيرانسكي : لم يتطلب الأمر اتفاقاً تراجيدياً للظروف كي يفهم طبيعة «الحياة الحقيقية» . كان الكاتب مقتنعاً ان «الحياة الحقيقية للناس تكمن في اهتماماتهم الفعلية بالصحة والمرض والعمل والراحة ، في اهتماماتهم بالافكار العلمية والشعر والموسيقى والحب والصداقة والكراهة والحساس ، وقد سارت بشكل عفوي ، كما تسير دائماً ،

بدون التقرب السياسي او العداء لنا بليون وبدون كل ما يحتمل من
تحويلات» •

هكذا يتبين لنا ان نابليون وسيرانسكي قد لفظتهما اجواء
«الحياة الحقيقية» • من الذي يمثل الحياة في ذلك المجتمع الذي
يعيش فيه اندريه بولكونسكي ؟ انها تتاشا روستوفا - قبل اي
انسان آخر • لم يكن يشغل بال تتاشا لا القيصر ولا الشخصيات البارزة
ولا المشاكل السياسية او الرسمية • «انها لم تشاهد ولم تلاحظ
أي شيء مما كان يشغل بال الجميع في هذه الحفلة» ، «انها على
تلك الدرجة العالية من السعادة ، عندما يكون الانسان طيباً
وراضياً تماماً ولا يؤمن بإمكانية الشرّ والشقاء والحزن» •

بدا الوضوح والبساطة ودقة القرار عن اندريه في تلك اللحظة
وكان إشارة داخلية معينة قد انطلقت • «التمعت في ذهنه فكرة في
غاية البساطة : ماذا يعني ويعني يتسكي ، ماذا يعني مما يريد
القيصر ان يعلنه على الملأ ؟ وهل يمكن ان يجعلني ذلك اكثر
سعادة ؟» •

«دمرت هذه الفكرة البسيطة جميع اهتمامات الامير اندريه
السابقة التي جاءت حصيلة التحولات» • وانطلقاً سيرانسكي في
ذات اللحظة : «كل ما كان يراه الامير اندريه ساحراً وجذاباً في
سيرانسكي قد اصبح الآن غير جذاب فجأة» • وهكذا يخطو
بولكونسكي خطوة الى امام نحو «الحياة الحقيقية» ، لكن الصراع
لم ينته بعد •

كان «الانسان الداخلي» في اندريه بولكونسكي ، والذي يشبه نابليون وسبيرانسكي ، قد نضب دمه وخارت قواه . فلم يصبح اندريه لانايليون ولا سبيرانسكي ، رغم استطاعته ان يكون هذا وذاك . كان ذلك باستطاعته - لكنه لم يصبح كذلك . لم يصبح كذلك لانه لا يمتلك ما فيها من نقائص .

يبدو ان حديث تولستوي عن تلك النقائص في مسودة ذلك الفصل لم يكن عفويًا : «يمكن للعلم ان يكون مفيداً بالنسبة للمدرسة الفكرية ، اما النجاح في الحرب فيتطلب فقط مزيداً من الجنود المتخمين ، الحاقدين ، الطائعين ، لقد عرف نابليون هذا افضل من غيره ، ولم ينتصر في معاركه لكونه عبقرياً ، على العكس ، فقد كان اكثر غباءاً من اعدائه اذ لم يهتم بالاستنتاج بل اهتم بشيء واحد وهو ان يكون جنده متخمين ، حاقدين ، طائعين وان يكون عددهم كبيراً » (١٢) .

كان في محيط اندريه بولكونسكي العديد ممن هم على شاكله نابليون وسبيرانسكي ، والذين ورثوا عن آبائهم «الروحيين الانانية غير المحدودة والغرور والتعطش الى البريق والمجد والشعور بالتعالي على الناس الآخرين . هكذا كان اناثولي كوراغين .

تظهر طبيعة نابليون بشكل دقيق جداً في المقطع التالي :
«كان واضحاً انه يهتم بما يجري داخل نفسه فقط اما كل ما كان خارجها فليست له اهمية عنده ... » .

كذلك تتحدد نفسية انا تولى كالاتي : « كل ما كان خارج نفسه ليست له اية اهمية لديه . . . » ، « الحكومة ، كما يراها انا تولى ، هي مؤسسة واجبها ان تقدم لايه ، ومن خلال الاب تقدم له الاحترام والمال . وتقوم الحروب من اجل ان ينتهزها هو للحصول على سيف ذهبي ووسام ، ان رغب في ذلك . اما الزواج فهو عملية تهيء له امكانية الحصول على الكثير من النقود بعد ان يذّر ما لديه » (١٣) . كم يشبه كل منهما صاحبه !

وهكذا يصطدم اندريه بولكونسكي مع انا تولى كوراغين في مبارزة اخلاقية . لانكمن شدة الصراع في كون انا تولى كوراغين هو غريم اندريه بولكونسكي في الحب . وحسب . بل في كونه انعكاساً لنابليون وبعضاً من «انسانه الداخلي» . اضافة الى انه عدوه الفكري منذ بعض الوقت . ووفقاً لمشبته المؤلف ، تأخذ الخصومة بين اندريه بولكونسكي وانا تولى كوراغين عمقاً فكرياً ، ذلك لانها ليست مجرد تنافس على حب فتاة . بل صراع من اجل تأكيد مملكة «الحياة الحقيقية» ضمن التبارز «الخفية» للرواية .

يتوجب على اندريه الاصطدام مع انا تولى ثانية بعد معركة بورودينو ولا يقل هذا اللقاء ، بالنسبة لمحتوى الرواية ، عن لقاء اندريه بنابليون في ساحة معركة اوسترليتز ، ذلك لانها حلقة في سلسلة واحدة — تتمثل في هذا التجدد الروحي لاندريه الذي توصل الى معنى الحياة .

يقوم اطباء المستشفى الميداني بتر ساق اناتولي المهشمة .
وكان اندريه في تلك اللحظات لا يتألم من جروحه قدر ما يعاني من
الجرح الروحي . يوضح التناقض الذي يظهر نتيجة المقارنة بين
الالم الجسدي والالم الروحي طبيعة كل من اناتولي واندريه بدقة
وعمق . اناتولي ميت كأنسان ، ضمن مجزرة الحرب الرهيبة ،
فهو مجرد تل من العظام والعضلات ، مجرد «لحم» . اما اندريه
فانه يحتفظ بالروح داخل «اللحم» .

يظهر موضوع بعث اندريه روحاً وانتصاره على اشباح
الحياة في سياق الحديث عن الجسد الغارق بالدم . « تركز كل
مايراه حوله في انطباع واحد شامل هو الجسد الانساني العاري
والمخضب بالدماء ، الذي بدا وكأنه يملأ الردهة السفلى كلها ،
كما كان قبل اسابيع وفي ذلك اليوم القائن من ايام شهر آب ،
حيث كان يملأ البركة القذرة على طريق سمولينسك . نعم ، كان
ذلك هو ذات الجسد الذي اثار منظره الرعب في نفسه (نفس
اندريه - المترجم) آنذاك ، وكأنه قد تنبأ بما يجري له الآن» .

لمح اندريه بولكونسكي فجأة بين هذا الحشد الغفير من
الناس جسماً معروفاً لديه ، جسماً ضخماً ابيض . كان الطبيب
الجراح يتر ذلك الجسد الابيض الضخم ، انه جسد اناتولي
كوراغين . كان اناتولي كوراغين لا يشعر إلا بشيء واحد فقط
انهم يقطعون جسده بينما هو يستسلم للحزن كلياً . كان اندريه
بولكونسكي غارقاً في افكار حزينة لا يشعر بالام جرحه وهو

يشاهد هذا المنظر • «فكر اندريه دون ان يفهم مايدور حوله
بوضوح ! نعم ، يشد هذا الانسان الى شىء ماصعب وثيق •
بِمَ يرتبط هذا الانسان مع طفولتي ومع حياتي ؟ - تساءل اندريه
دون ان يعثر على جواب» •

اهمية هذا المقطع اوسع من معناه النصي بكثير • كان
اناتولي كوراغين مرتبطاً باندريه بولكونسكي ليس بالمشاعر التي
تكنّها له تتاشا حسب ، بل كان مرتبطاً به اخلاقياً وفكرياً لكونه
ينتسب الى مجتمع الطبقة الراقية • كان اناتولي كوراغين
«يعيش» داخل اندريه بولكونسكي كوجه سلبي ثانٍ لطبيعته •
لقد اقتطع اندريه بولكونسكي من نفسه ذلك الجزء ، كما بتر
الجراح ساق اناتولي كوراغين • ان اندريه بولكونسكي لا يفكر
الآن بعظمة الناس وتفاهتهم ، لا يفكر بالحياة والموت ، انه غارق
في ذكريات «من عالم طفولته النقية العاشقة» • انه يجمع في تلك
اللحظة داخل وعيه معاناة الطفل والانسان المحتضر ، وكأن لم
يكن وجود لتلك المسافة التي تفصل بين هاتين النقطتين من حياته
والتي اجتازها بعناء • لقد وجد بولكونسكي الوضع المثالي لروحه
في الربط بين هاتين النهايتين • حدث هذا للحظة فقط ، لكن البطل،
في لحظة توتر قواه الجسمية والروحية ، قد آلف وجمع بين كل
الصفات الجيدة في طبيعته •

ليس عبثاً ان يتذكر اندريه بولكونسكي تتاشا في الحال •
لقد ساعدته على النضال ضد البدايات «الكوراغينية-النابليونية»

في الحياة وفي داخل نفسه • «تذكر تناشا كما رآها اول مرة في سنة ١٨١٠ في حفلة الرقص الكبرى، برقبتها الدقيقة ويديها النحيفتين ووجهها السعيد المرتجف والمتهيء للبهجة • استيقظ في روحه الحب والحنين اليها بشكل حيّ وقوي اكثر منه في اي وقت آخر • تذكر ، في الحال ، تلك الرابطة التي تجمع بينه وبين هذه الانسانة من خلال الدموع التي ملأت عينيه الملتهبتين ، وهو يتطلع اليها تذكر الامير اندريه كل شيء ، وكان الحنان البهيج والحب لهذه الانسانة قد ملا قلبه السعيد» •

ليس عبثاً ان يتذكر اندريه تناشا في حفلة الرقص الكبرى سنة ١٨١٠ عندما أحسّ في داخله ولاول مرة بقوة الحياة «الحقيقية» بوضوح غير اعتيادي في تلك الفترة بالذات • ويفرض عليه حب تناشا ان يضيف هذه الاحاسيس على كل مايحيط به الآن ويعفو عن اناطولي كوراغين الذي سقط عليه شعاع ذلك الحب •

يتردد داخل فكر اندريه ذلك الجانب «التولستوي» المتميز الذي كثيراً ما عاتب الباحثون الكاتب عليه • «الشفقة وحب الآخرين ، حب الذين يحبوننا ، حب الذين يكرهوننا ، حب الاعداء - نعم ، هذا هو الحب الذي دعا اليه الرب على الارض والذي علمتني اياه الاميرة ماريا ولم افهمه آنذاك • لهذا أسفت على الحياة • هذا ما تركته لي ان بقيت حياً ، لكن المسألة متأخرة • انا اعرف هذا ا» • لم تشوّه الاخلاق الدينية في هذه الحالة الهيكل الفكري النفسي للشخصية تماماً • لقد كشف تولستوي بقناعة

عن التحول الداخلي لاندريه بولكونسكي ولكن ليس على
اساس النظرة الدينية بل تحت تأثير الحياة الحية • ولم يطنح
التيار الاخلاقي الديني على صوت الحقيقة الواعية ، اننا نعرف
ان البطل كان باستطاعته الوصول الى التكامل الاخلاقي حتى
بدون مساعدة الدين •

لايكشف لنا اندريه بولكونسكي ، وهو يحضر ، عن
اقتضار الوعي الديني ، بل عن انتصار البداية الحقيقية فيه • يفترق
الموت بالنسبة للامير اندريه ، في وضعه الجديد ، الى الرعب
والتراجيدية ، ذلك لان انتقال «الروح» عملية طبيعية كمجيء
الانسان الى هذا العالم من اللاوجود • الموت بالنسبة له هو
نوع خاص من السراب ، من التقليد النفسي • لقد حدد ن • س •
ليسكوف القاعدة التولستوية للموت بدقة فائقة ، حينما قال :
«كم هي بسيطة ورائعة حقاً صورة الموت العسيرة التقليد ! انها
لسيت ، مات - غفى ، الشكسيرية ، وليست ، يكون مبهوراً ،
الديكنزية ، ولا ، الانتقال الى العدم ، المادية • انها ، استيقاظ من حلم
الحياة ، بهدوء وسكينة • وعندما تنظر الى الموت من هذه الزاوية
فان الموت لن يكون مرعباً • يغادر الانسان هذا العالم ، انه لشيء
حسن ، والناس المحيطون به يشعرون انه حسن ورائع»
فعلام (١٤) •

الاستيقاظ من حلم الحياة - هو التطهر من «الخطايا
الموروثة» ، انه الانتصار الكامل «للحياة الحقيقية» • ان

تولستوي ، وهو يضخم حجم ما يدور داخل وعي اندريه بولكونسكي ، انما يربط الخاص والعام مع ما يجري داخل روسيا في تلك اللحظة • اندحر نابليون و «النابليونية» داخل افكار وآراء الامير اندريه ، كذلك اندحرا تأريخياً • يعقب مشهد المستشفى الميداني فصل يدور فيه الحديث عن نتائج معركة بورودينو وعن الوضع النفسي لنابليون بعد ان اربعته صورة المعركة الرهيبة • نرى انتصار روح اندريه بولكونسكي ثانية وكذلك نرى انتصار روح الشعب الروسي مرة اخرى • ويتجاوب هذان الانتصارات فيما بينهما فيكشفان امام القارئ مصادر الانتصار التاريخي العظيم والموجودة داخل نفس المرد الروسي • هكذا نجد ان «الفكر الشعبي» يندمج عضوياً مع هيكل شخصية اندريه بولكونسكي •

الى جانب اندريه بولكونسكي تقف نتاشا روستوفا ، فهي بنقاؤها الفريد وبتكامل طبيعتها انما تجسد تلك القوى التي انتصرت داخل بولكونسكي وعلى ساحة المعركة •

مرة واحدة فقط ، تبدو نتاشا وكأنها قد تخلت عن نفسها ، وقد حدث ذلك في غياب الامير اندريه عندما انجذبت الى اناطولي كوراغين • ماذا يعني هذا الحدث ؟ وكيف عالجه الكاتب ؟ يرى تولستوي العمق النفسي والمنهج العام لطبيعة نتاشا ، والذي يغيب عادة عند النظرة السطحية ، وراء اندفاعات الحب عندها •

اندفاعات تناشا - اندفاعات عفوية يصعب السيطرة عليها .
لقد استولت عليها عفوية الاحساس وافقدتها «صواب» الحياة
والتصرف . لكن تناشا قد دفعت لقاء ذلك خيبة أمل مريرة قادتها
الى التفكير بالانتحار . ومع ذلك فالكاتب مقتنع ان الاخطاء
وانواع الشذوذ النفسي لاتتخفي خطر الضياع حسب ، بل هي
ضمانة لتجدد الانسان وحركته القوية الخالدة نحو المثل الاعلى .
فتوجد في الانسان «الغريب الاطوار» قيم روحية اكثر مما توجد
في الانسان الاعتيادي ، ونلمس الكثير من التأكيد لهذه الفكرة
على صفحات رواية «الحرب والسلام» فقد تحول ، مثلاً ،
«صواب» خطط فيروثير ، التي ولدت ميتة ، الى فشل دموي في
معركة اوسترليتز . اما الخطأ «المقرف» في تصرفات الكابتن
توشين فينقذ الكثير من ارواح الناس ويصبح ماثرة بطولية
خيرة .

كذلك في الحياة الخاصة . كانت فيزاروستوفا تفكر دائماً
بصواب وفطنة واخلاص ، وكانت كل كلماتها منطقية وفي محلها ،
لكن ذلك كان يثير الضجر عند الآخرين .

يختلف الامر بالنسبة لتناشا . كانت تبدو وكأنها ، بأجمعها
غير صائبة . كان وجهها غير منتظم ، وتصرفاتها في غير محلها
وكلماتها في غير مناسباتها احياناً . يشدد تولستوي على هذه
الخصائص في المسودات التمهيدية : «كانت كل ملامح وجهها غير
منتظمة ، عيناها صغيرتان ، جبهتها ضيقة ، انفها جميل ، لكن

القسم الاسفل من وجهها ، كان الحنك والفم كبيرين والشففتان غليظتين بشكل غير متناسق . وعند النظر اليها لا يستطيع ان تفهم لم تروق لك هذه الفتاة» (١٥) .

أحببت تتاشا «غير المنتظمة» هذه اناتولي كوراغين . هنا كل شيء طبيعي . يتابع تولستوي -استاذ الكشف عن «ديالكيتك الروح» - اطوار وظلال أحاسيس تتاشا .

لم تكن تتاشا تفكر وهي في تلك الحالة التي كانت عليها عند لقائها باناتولي كوراغين . « كانت في هذه اللحظة بحاجة الى احتضان الانسان الحبيب لتسمع منه وتقول له كلمات الحب التي كان يغص بها قلبها» . ولم يكن الامير اندريه بالقرب منها . اضف الى ذلك ان طبيعة اندريه كانت عقلانية اكثر منها اندفاعية ، لذلك فهي لا تنسجم وفورات احاسيس تتاشا . وفجأة ينتصب امامها اناتولي كوراغين . فقبل ان يقرر القدر الجمع بين اندريه بولكونسكي واناتولي كوراغين سوية بعد معركة بورودينو ، كان الاثنان يخوضان «نزالا» داخل روح تتاشا .

«كانت تحب الامير اندريه وتفهم لماذا احبته . لكنها احببت اناتولي ايضا وليس في ذلك من شك . هل من الممكن خلاف ذلك ؟ - فكرت تتاشا - ان استطعت بعد هذا، وانا اودعه، ان اجيب على ابتسامته بابتسامة، ان استطعت ان اسمح له الى هذا الحد، فهذا يعني انني قد احبته من اللحظة الاولى . هذا يعني انه طيب وخير ورائع ، ولا يمكن إلا ان أحبه . ما العمل ان احبته واحببت الاخر ؟

« - كانت تاشا تحدث نفسها دون ان نثر على اجوبة لهذه الاسئلة المخيفة » . ان الاضطراب المنطقي الخطير والطريف في آراء تاشا وفهمها الاتفعالي الساذج والصادق لهؤلاء الناس يلتقي كله في شخصية واحدة .

يتطلب ضبط الادراك الاتفعالي لطبيعة تاشا تكاملاً عضوياً ، لذلك فليس عبثاً ان تلجأ الى « الطبيعة » بالذات مستنيثة من شكوكها . تتحدث عبارتها المتميزة « ان استطعت ... » عن ايمانها بالاحساس اكثر من ايمانها بالعقل . وبالفعل ، فان عقلها يرتكب خطأ في المقطع اعلاه . والخطأ في انها اجابت عن احساسها تجاه اناتولي كوراغين متوصلة الى ان « هذا يعني انه طيب وخير ورائع » . تاشا هنا ليست منطقية لان كوراغين لا يمتلك شيئاً يكمل به شخصية اندريه ، لان الاخير قد امتلك كل الصفات الرفيعة ، ولم تكن تاشا بحاجة الى البحث عن انسان شبيه به . الأمر والأدهى انها بحثت عن الشبيه في كوراغين (التافه) وبساطة أضفت عليه كل ماعرفته في أندريه بولكونسكي . لكن هذا لم يقدم أبسط اجابة عن سؤالها : لماذا أحبت كوراغين ؟ هناك سبب لم تتصوره تاشا ولم يدعن هذا السبب لتحليلات منطقها ، لكنه كان قريباً الى نفسها . هذا السبب هو التكامل الطبيعي لاناتولي كوراغين (وطبعاً مفهوم هنا ان المقصود بالتكامل هو جاذبية الرجولة) .

اناتولي كوراغين لا يعذبه شك ، ولا يعرف التأمل ، انه

يعيش وفق قوانين طبيعته وبموجب قواعد مجتمعه ، فالتفكير والتردد غريبان عنه . قبل الاستعداد لاختطاف تاشا ، يتوجه دولوخوف بالسؤال الى اناتولي : «وماذا بعد ان تنفذ النقود ؟ » . يردد اناتولي بحيرة صادقة وهو امام التفكير بالمستقبل : «وماذا بعد ؟ آه ؟ ماذا بعد ؟ عند ذاك لا ادري ان ... ولم هذا الحديث الغبي ! - نظر الى الساعة - لقد حان الوقت ! » .

تجذب صفة اناتولي هذه حتى يبهر بيزوخوف . الانسان ذو العقل الناقد . «فكر بيزر بحسد : حقاً ، انه حكيم ، لا يرى أبعد من اللحظة الراهنة للذات ، لا يقلقه اي شيء ، ولهذا فهو دائم المرح والرضا والهدوء . ماذا اعطي كي اكون مثله ! » . اضافة الى ذلك كان في اناتولي شيء ما مناقض لتاشا ، تابع من قوانين المجتمع القبيحة الكاذبة ، التي كان يحس فيها اناتولي بنفسه كالسمكة في الماء . فهمت تاشا هذا الجانب في الحال . « لقد بدا لها كل شيء معتمياً ، غير واضح ومخيف . هناك ، في الصالة الواسعة المتلألئة الانوار ... ، هناك تحت ظل ايلين (ايلينا كوراغينا ، شقيقة اناتولي كوراغين والزوجة الاولى لبيير بيزوخوف - المترجم) ، هناك كان كل شيء واضحاً ببساطة ، لكنها الان وحيدة ، ولم يكن ذلك مفهوماً بالنسبة لها » .

انتهت قصة الحب نهاية محزنة ، لكن تاشا بقيت على قيد الحياة . فقد ساعد الحس الاخلاقي على بعث تاشا مجدداً وخسر اناتولي نزاله مع بولكونسكي . لقد عرفت تاشا حقيقة اناتولي

كوراغين ، مثلما عرفها اندريه بولكونسكي ، لذلك فقد شيعته
«باللحنات» •

نجد من خلال «التماسك» الذي لمسناه في «الحرب
والسلام» ان انتصار تاشا وبعثها روحيا ، كذلك انتصار اندريه
بولكونسكي المماثل ، انما يرمزان ، في الاطار العام للرواية ، الى
انتصار الفكر الشعبي • ويعرض تولستوي المصدر الخفي للضوء
الروحي الذي كان يثير الدفء في كل من يلتقي بتاشا ، فيكشف
لنا عن طبيعتها الشعبية والقومية الروسية الحقيقية رغم لقب
الكوتيسة الذي تحمله ورغم تربيتها الارستقراطية ، وذلك في
مشاهد الصيد ومشاهد رقصات تاشا في بيت عمها • فقد اعجبت
تاشا بعزف الجوزي ميتكا على آلة البلايكا (آلة موسيقية
روسية شعبية - المترجم) في الحال ، واستمعت باعجاب كبير الى
عمها وهو يغني اغنية شعبية ورقصت تاشا الرقصة الشعبية
الروسية بلا تردد • يتحدث المؤلف عن هذه الناحية فيقول :

«أين وكيف ومتى استنشقت ذلك الهواء الروسي الذي
تتنفسه هذه الكوتيسة الصغيرة التي تربت على يد مهاجرة
فرنسية ؟ من اين لها هذه الروح ، ومن اين اخذت هذه الصفات
التي يجب ان تكون قد تلاشت منذ زمن بعيد ؟ لكن هذه الروح
وهذه الصفات هي نفسها التي لا يمكن امتلاكها بالدراسة ولا يمكن
تقليدها ، وهذا ما كان ينتظره منها عمها ...»

قامت تاشا بمثل ماتقوم به انيسيا فيودوروفنا بالدقة

وبالضبط ، وقد ناولتها انيسيا المنديل الضروري لهذا واغرورقت
عينها بدموع الضحك وهي تنظر الى هذه الفتاة النحيفة الرشيدة
الغريبة عنها ، الكوتيسه التي تربت وهي ترفل بالحرير والمخمل
والتي استطاعت ان تفهم كل ما في انيسيا ، في والد انيسيا ، في
امها ، في خالتها وفي كل انسان روسي» .

هكذا يصور تولستوي بالتدرج التصادم بين مبدئين ، بين
بدايتين حياتيتين متجسدتين في نابليون وتاتشا . ففي الاطار
النفسى للرواية الملحمية يشير اندحار نابليون الى عظمة تاتشا .

يصور الكاتب احدى اللحظات الدرامية العميقة في مسيرة
الحرب الوطنية ١٨١٢ يتم احتلال موسكو وترتفع هالات الحرائق
المدمرة فوق المدينة فتموت بقايا امجاد جيش نابليون وترتدي روسيا
ثوب الحداد الحزين ، رغم انها تقف على ابواب تحررها . ولكن
سرعان ما تهوي «هراوة الحرب الشعبية» لتدمر العدو نهائياً على
الارض الروسية المقدسة .

تتوقف عائلة روستوف في منطقة ميتش وتسكن في بيت
فلاحي بسيط في تلك الفترة . هنا كان أيضاً اندريه بولكونسكي
المحتضر . ترى تاتشا ان حياتها الماضية قد احترقت تماماً بالسنة
لهيب موسكو . وتفصل بين الامير اندريه وبين الموت شعرة .
فضلاً عن «مشكلة الموت والحياة التي لم تجد الحل» والتي
لا تنتصب فوق رأس اندريه بولكونسكي وحده ، بل وفوق روسيا
كلها .» .

تؤدي هذه النتيجة «الشاملة» الى توحيد العامل الشخصي والذاتي مع التاريخي . ان حل الصراع التاريخي مرتبط بانتصار الروح الشعبية ، مرتبط بتلك القوة الاخلاقية التي يمتلكها الناس الروس . وكان معين الصمود الاخلاقي لا ينضب في تاتشا ، فقد ظهر ان هذه الكونتيسة الصغيرة الرقيقة هي وريثة المارد الجبار - الشعب . كان لها في تلك اللحظة الصعبة من القوة ما يكفيها على عدم الانهيار روحياً وعلى عدم الاستسلام . التهمت نار الحب لامة في قلب تاتشا ، فقضى نور الحب على فظاعة الموت . في سياق الرواية وفي المجرى الشعري العام لها ، يقوم هذا المشهد باغناء المشاهد «المرتبطة» بالفكرة العميقة ويتصاعد بشمولية واسعة .

لا يدخل «الفكر الشعبي» المتجسد في شخصية تاتشا عضواً في هيكل شخصية اندريه حسب بل وفي شخصية بير ايضاً .

في نهاية الجزء الثاني من رواية «الحرب والسلام» يصور تولستوي احساس بير بيزوخوف بعد حديثه مع تاتشا . لم ترعب بير مآسي سنة ١٨١٢ التي كانت تعتبر آنذاك نهاية للعالم ونذير شؤم كبير . «في داخل بير نجمة مضيئة ذات ذنب مشع طويل . انها لا تثير في نفسه الاحساس بالرعب ، بل العكس ، فهو ينظر اليها فرحاً بعينين بللتها الدموع وكأنها تحلق بسرعة لا توصف في المجال الرطب وبخط منحني . فجأة وكما ينغرس السهم في الارض، توقفت تلك النجمة في البقعة التي اختارتها من السماء الداكنة وهي

ترفع ذنبها الى الاعلى بحوية ، باعثة ضوءها الابيض بين العدد
اللامتناهي من النجوم المتلألئة الاخرى . لقد تصور بير وكأن
هذه النجمة تتجاوب تماماً مع ما في روحه المتفتحة الى الحياة الجديدة
الهائلة المرحية » .

ان تفاؤل بير ملتصق بايمان الشعب بحتمية الانتصار على
العدو . وقد صور تولستوي وحدة بير الروحية مع الشعب في
مشهد معركة بورودينو . في وقت المعركة « كان بير غارقاً في
تأملاته والنار تزداد شدة اكثر فاكثر والتي شعر بانها تتأجج في
«روحه ايضاً» .

مثل هذه الوحدة ممكنة فقط في حالة تفوق الاساس الشعبي
و «الفكرة الشعبية» في ذلك الصراع النفسي المعقد ، كما حدث في
نفس بير . فقد ساعده الاختلاط الروحي بتناشاً على الخروج من
مباهات التناقضات الشخصية .

«منذ اليوم الذي غادر فيه آل روستوف وهو يتذكر نظرة
تتاشا الطيبة . تطلع بير الى النجم المذنب الواقف في السماء وشعر
كأن شيئاً جديداً قد تكشف امامه ، ولم يعد يخطر بباله السؤال
الذي عذبه طويلاً حول بطلان وجنون كل ما على الارض هذا
السؤال المخيف : لماذا ؟ ولأجل اي شئ ؟ الذي كان يبرز امامه في
كل عمل يقوم به ، حل مكانه لا سؤال آخر ولا جواب عن سؤاله
السابق بل تصور لها . وسواء هنع ام تحدث هو نفسه باحاديث
تافهة وسواء قرأ او أطلع على حقارة وتفاهة الناس ، فانه لم يرتعب

كالسابق ولم يسأل لماذا يقلق الناس وهم يعرفون ان كل شيء قصير ومجهول ، بل تذررها بتلك الصورة التي رآها فيها آخر مرة ، فاخفت كل شكوكه ، ليس لانها قد اجابت عن الاسئلة التي كانت تبرز امامه ، بل لان تصوره لها ينقله توأ الى المجال المشرق للنشاط الروحي الذي لا مكان فيه لبريء او مذهب ، ينقله الى مجال الجمال والحب الذي يجعل الحياة محتملة» •

كانت البداية الظاهرية التي تشير الى التغير الحاد في علاقة بير تجاه نابليون هو اتخاذ الاول قراره بقتل الثاني • لكن مثل هذا القرار لا يعني تماما تجاوز المثل «النابليوني» الاعلى • على العكس ، فان مآثرة بير ، من وجهة نظره ، كان يجب ان ترفعه الى منصة الشرف العليا ، غير الاعتيادية ، وان تكشف للعالم عن وجه البطل المجهول حتى ذلك الوقت • بكلمة اخرى ، فان فكرة اندريه بولكونسكي المزعومة عن «جد» «طولون» هي في جوهرها شبيهة باحلام بير • ان بطولة بير تحمل الصبغة «النابليونية» التي تظهر فيها بوضوح • لقد حدد تولستوي طبيعة بير بدقة متناهية في المسودة حين كتب : «يحلم مسيو بير ان يكون خطيباً ، شخصية رسمية ، على شاكلة ميرابو او قائداً عسكرياً كقيصر ونابليون» (١٦) •

سارت عملية تذليل العقيدة «النابليونية» بطريق آخر • فقد تتبع تولستوي باهتمام «أدق دقائق» التحولات الجارية داخل نفس بير وفي وجهات نظره التي ظهرت كضمانة لاعادة بصيرته

الروحية • وقد سلك طريقاً غير مباشر الى ذلك الهدف ، فكشفت
المبارزة مع دولوخوف امام عينيه الكثير مما في الحياة • *

يلعب دولوخوف ، في مصير بيير بيزوخوف ، دوراً مشابهاً
لدور اناتولي كوراغين في مصير اندريه بولكونسكي •

يتحول المشهد الخاص من حياة بيير الى تعميم نموذجي •
فليس عبثاً ان تبرز المتوازيات التاريخية داخل وعيه • «أعدم
لويس السادس عشر لانهم قالوا عنه انه كان عديم الانسانية ومجرماً
(هذا ما خطر ببال بيير) ، وكانوا على حق من وجهة نظرهم ، تماماً
كأحقية اولئك الذين ماتوا ميتة معذبة من اجله واعتبروه من
القديسين • أعدموا بعد ذلك روبسبير لانه كان ظالماً • من المحق
ومن المذنب ؟ لا أحد • ان كنت حياً — فِعِثْ : غداً ستموت ،
كما كنت سأموت قبل لحظة • وهل هناك من مبرر للعذاب عندما
يتبقى من الحياة لحظة واحدة بالمقارنة مع الخلود ؟ » •

دولوخوف ، بالنسبة لبيير ، — عدو ، شرير ، لا يرحم •
«نعم ، انه مستعد للمبارزة حتى من اجل الاشياء التافهة • وقتل
الانسان لا يعني عنده اي شيء ، لا بُدَّ انه يتصور ان الجميع
يخافونه ، ويجب ان يكون هذا التصور مدعاة غبطة له • لا بُدَّ
ان يتصور انني اخافه ايضاً ، فعلاً ! انا خائف منه — هكذا فكر
بيير ••••» •

كان ضرورياً لبيير ان يقرر : هل ابحت عن عذر لعدوي
واعفو عنه ، أم لا ؟ ويملي عليه العقل استنتاجاً تساومياً ! انت

حيّ ، اذا عثس ! لكن الحسّ الاخلاقي يلقنه ان هذا العدو ليس مجرد محترف مبارزات بل هو زير نساء ايضاً • ويدفع بيير الى الصراع حسّه الاخلاقي الذي يصطدم بمبدأ حياتي محدد في شخص دولوخوف ، تماماً كأندريه بولكونسكي في صراعه مع اناتولي كوراغين •

عرفت تتاشا جوهر دولوخوف الداخلي في الخال • «لقد اصرّت على انه انسان شرير ، وكان بيير على حق في مبارزته له ، اما دولوخوف فمذنب وانه كرهه ومخادع» • صرخت تتاشا باصرار وقوة وهي تتحدث الى اخيها نيكولاوي روستوف : «لا اريد ان افهم شيئاً ! انه (دولوخوف) شرير وعديم الاحساس • انني أحب صديقك دينسوف ، فرغم انه سكير ، مع ذلك أحبه لانني افهمه ، لا أدري كيف اوضح لك : ان له (دولوخوف - المترجم) غرضاً في كل شيء ، وانا لا أحب هذا» •

تبينت تتاشا في دولوخوف التكلف والادعاء والكذب • ان صفات دولوخوف هذه تعكس بالاضافة الى القسوة مجمل الطبيعة «النابليونية» ايضاً • أضف الى ذلك ان دولوخوف شأنه شأن نابليون قد أعجب بيلينا كوراغينا ، التي كان لا يطيقها بيير بيزوخوف • وهكذا فان كره بيير لبيلينا كوراغينا ولدولوخوف يرمز الى شجبه لكل ما هو مشترك بين هاتين الشخصيتين • ولكن هذا ليس كل شيء • فقد حدد تولستوي ، في احدى تفصيلاته المتميزة ، مكانة دولوخوف ضمن مجموعة شخوص الرواية واضعاً اياه الى جانب نابليون ، مثل اناتولي كوراغين •

كيف يجري «فضح» دولوخوف ؟ يتم ذلك بشكل مفاجيء الى حد ما • يبدو انه ابن حنون • «روستوف ... لقد أصبت بدهشة عندما عرفت ان دولوخوف ، هذا العريد المحترف للمبارزة ، يعيش في موسكو مع والدته العجوز واخته الحباء ، وانه كان ابناً وأخاً رقيقاً جداً» •

يملك تشخيص دولوخوف هذا أهمية خاصة • الحقيقة ان الكاتب يستثمر هنا باصرار ما يدعى بحب الابناء • يوجه تولستوي ضربته الاساسية الى نابليون ، لكن الضربة موجبة ايضاً الى دولوخوف ، الذي يرى في نابليون كل جوهر عقيدته وطبيعته • دولوخوف — زير نساء وشيطان اغراء ، ودولوخوف — الابن الحنون • بهاتين الصفتين هو صورة مصغرة بنسبة واحد الى مائة من نابليون • يختار تولستوي ، وان بدا ذلك غريباً للوهلة الاولى ، موضوع «الحب» لكي يفضح تلون نابليون وسقطاته الكثيرة المختلفة الاشكال •

نابليون ، المستعد للقيام بعمله التاريخي «الضخم» — الدخول الى موسكو ، يتطلع الى هذه المدينة عن بُعد فيكتشف الكاتب في هذه اللحظة تلاشي أي أثر للطيبة في نابليون ، بل هو نفسية منحطة شبيهة بنفسية الاغتصاب عند دولوخوف •

ينظر نابليون الى موسكو ، في البداية ، نظرة اللهو عند الجنود المنتصرين » ••• انه يتطلع الى الشرقية الجميلة الممتدة أمامه والتي لم يرَ مثيلاً لها من قبل ••• في ضوء الصباح الناصع،

كان يتطلع المدينة تارة والى الخارطة تارة اخرى ، والثقة
بالسيطرة تقلقه وترعبه» •

لكن التظاهر والكذب يدفعان نابليون الى التفوه ببعض
الكلمات المرائية عن العدل والاحسان «بوضوح وجلال وعظمة»
قبل تنفيذ عملياته الشائنة •

يبدأ هنا ، بالذات ، ضغط التفاصيل الفكرية واللغوية التي
تحط من شأن نابليون • انه يعرف ان في موسكو الكثير من
المؤسسات الدينية ، «ومن اجل ان يؤثر تماماً على قلوب الروس ،
فانه لا يستطيع ، كأي فرنسي ، ان يتصور شيئاً يثير الاحساس بدون
تذكر الأم المسكينة الرقيقة العزيزة • لذلك قرر ان يكتب على
واجهات جميع تلك المؤسسات وبحروف بارزة كبيرة : المؤسسة
مكرسة لأمي العزيزة • كلا ، مجرد : بيت أمي • هذا ماقرره
بنفسه» •

لننسى نابليون لحظة ولنتذكر دولوخوف • انه «شبيه»
باهت لنابليون في تلونه وتردده المتعارض بين شهوات دون جوان
الخير وعواطف الابن والاخ المحب هذه أحد أوجه التشابه بين
الاثنين • واليكم غيرها : ان احلام الفاجرة الفرنسية مدموزيل
بورين عن الزواج تتجاوز تماماً مع ذكرياتها عن «الام المسكينة» •
«عرفت مدموزيل بورين قصة حب سمعتها من عمته
واختتمتها بنفسها كانت تحب ان ترددها في مخيلتها • وقصة الحب
هذه عن فتاة مغربها • تتصور امها المسكينة تلومها على استسلامها

للرجل بدون زواج • وغالباً ما كانت مدموزيل بورين تجهش بالبكاء وهي تتخيل نفسها تقصّ على العشيق هذه القصة • ويظهر الآن هو نفسه ، أمير روسي حقيقي ، انه يقتادها • بعد ذلك تظهر (امي المسكينة) فيتزوجها •

«الامير الروسي» هو اتاتولي كوراغين ، الواقف في صفه واحد الى جانب مدموزيل بورين ونابليون ودولوخوف ومن على شاكرتهم • الكابتن الفرنسي رامبال ، الذي يلتقي به يبير ييزوخوف صدفة ، هو «الاسقاط» النابليوني المؤثر مع الاحتفاظ بكل الخصائص النفسية والاخلاقية المشار اليها • «بكل السذاجة والطيش الفرنسي تحدث الكابتن لبيير ييزوخوف عن اجداده ، عن طفولته وصباه ورجولته ، عن كل علاقاته العائلية والمالية ، عن اقربائه • وقد لعبت امي المسكينة ، طبعاً ، دوراً مهماً في هذه الحكاية» •

تنبأ حالاً ، ان ورود ذكر «الام المسكينة» يعني ان الحب سيظهر توأ • وفعلاً يصرح رامبال ان « كل هذا مجرد مدخل الى الحياة ، اما جوهرها فهو الحب ، الحب ا... » • وليس من الصعب ، طبعاً ، التنبؤ بان الحب يجب ان يكون من نفس «الفاكهة» التي صادفناها في القصص المماثلة • وهكذا فعلاً «... حكي الكابتن قصته المؤثرة عن حبه لمركيزة فائنة ، عمرها خمسة وثلاثون عاماً ، كذلك حبه لطفلة رائعة ساذجة عمرها سبع عشرة سنة وهي ابنة المركيزة الفاتنة • وتنتهي حرب الكرامة بين الام وابنتها بتضحية الام مقترحة على البنت الزواج من عشيقها •

ورغم ان الذكريات قديمة ، لكنها تقضّ مضجع الكابتن حتى
الآن» .

تعكس قصة رامبال ، ضمن الاطار الواقعي ، الملامح الاخلاقية
لنابليون الواقف عند مشارف موسكو المستسلمة . ان
قصص مقاتلي الجيش الفرنسي هي (بثورة) المنبع
النابليوني الذي يركز ويعمم كل ما هو سلبي في الحياة ، ويدمر
ويقتل نابليون نفسه وكل من يقلده . وهذا يعكس اسلوب تفكير
واحاسيس وتصرفات الاشخاص المذكورين آتفاً . ان تولستوي ،
الذي اعلن مبدأ «عدم استقرار» الانسان ، لا يلتزم به في هذه
الحالة .

لم يستطع بيير ان يفهم مثل هذا الحب وهو يستمع الى
اعترافات رامبال انه يتذكر حبه لتاشا فيقول انه «طيلة حياته قد
أحب ويحب امرأة واحدة فقط» رغم ان هذه المرأة «لا يمكن ان
تكون له ابداً» . هكذا تنتصر حقيقة تاشا مرة اخرى . ومن
خلال تناقضاته المعقدة ، يشق بيير طريقه المؤدي الى فهم المعنى
الحقيقي للحياة والذي يحدد تصرفات الانسان بكل ملامحه
الاخلاقية .

لا يجري بحث بيير الروحي بتأثير من تاشا حسب . بل وتأثير
بلاتون كاراتايف ايضاً . يظهر بلاتون كمنقذ عندما لا تكون تاشا
الى جانب بيير . ومن الطريف ان نذكر ان تأثير تاشا الاخلاقي
على بيير مشابه الى حد كبير لتأثير بلاتون كاراتايف عليه .

بعد اعدام «مشعلي الحرائق» ، «انهار كل شيء في كومة
قمامة لامعنى لها» داخل روح بير ، «وأحسّ ان لاقدرة له على
العودة الى الايمان بالحياة» . عندما التقى بير بيزوخوف بيلاتون
كاراتاييف وتقرب منه ، شعر بان «العالم المتهدم قد اصبح ذا جمال
جديد ، يتحرك داخل روحه على أسس جديدة ثابتة» (١٧) .

ترك بيلاتون كاراتاييف في نفس بير انطباعاً كبيراً ، ليس
بالمحتوى «الفكري» لاحاديثه ونقاشاته بل بتصرفاته وبتفكيره
الضائب البسيط وبتكامل سلوكه وتصرفاته . حدث هذا في الوقت
الذي «انتزع ... اللولب الذي يستند اليه كل شيء حي» من
روح بير فجأة «ورغم انه لم يقدم لنفسه الحساب ، فقد انهار في
داخله الايمان بهناء العالم ، بالانسانية ، بنفسه ذاتها ، بالاله » .

اعترف بير بقوة ذلك «النظام» غير المفهوم الذي قضى على
الناس وعلى نفسه . عندما التقى بير بيزوخوف مع بيلاتون
كاراتاييف فهم ان سلطات ذلك النظام تقف على النقيض من نظام
آخر هو منطق الحياة ، الذي لايمكن لاية قوة ان تقضي عليه .
بعد التوتر العصبي المضني ، بعد الهزّة الاخلاقية ، فجأة ، وكأن
بير يقع في عالم آخر . انه يرى كيف ان انساناً ما يرتب كل
«ممتلكاته» بعناية في الزاوية ، وكيف اقترب منه كائن حي آخر —
كلب يشدّه الى هذا الانسان شيء ما طيب . ويتحدث الغريب ،
فجأة ، عن شيء بسيط مفهوم ، ثم يدعو بير لتناول البطاطس معه

وهو يمتدح طعامه .

كانت هذه مسألة اعتيادية تحدث كل يوم ، اما الان فقد بدت
لبير وكأنها معجزة او اكتشاف عظيم لحقيقة الحياة • اما بلاتون ،
فقد كان يتمتم بتراتيل صلاة غير مفهومة ، ناسياً في الحال ما قاله ...
شعر بير ، في هذه اللحظة ، بجمال جديد للعالم المتهدم قبل
فترة • لقد دخلت «الكاراتايفية» الى نفس بير ليس كنظرية او
نظام عقائدي ، بل كأحاساس بالانسجام الحياتي الذي افتقده •
وبهذه المناسبة ، فقد قام تولستوي «بتجريد» كاراتايف لان اهم
ما فيه هو تجسيد مبدأ الحياة «الحقيقية» والكشف عن جذورها •
لقد تغلب الجانب العام بوضوح على الجانب الشخصي لكاراتايف ،
حيث صورته كالاتي : «كان باستطاعته القيام باي عمل وان لم يكن
بصورة جيدة جداً ، إلا انها ليست بالردئية» و «غالباً ما كان يتحدث
بما يتناقض مع ماسبق وان قاله ، إلا انه كان محقاً في كلا الحالين» •
ان كاراتايف لا يملك شيئاً من التعلق والصدقة والحب كما يفهمها
بير ، إلا انه أحب وعاش بحب مع كل من جمعته به الحياة ، خصوصاً
مع الانسان — ليس مع انسان مشهور ، بل مع اولئك الذين كان
يصادفهم لقد أحب كاراتايف كلبه ، أحب رفاقه ، أحب الفرنسيين ،
أحب جاره (في السجن — المترجم) بير ، لكن بير قد شعر بان
كاراتايف يمكن ان لا يحزن لفراقه لحظة واحدة وذلك على الرغم
من الرقة والحنان البادين في معاملته له • وبدأ بير يشعر بنفس
الاحساس تجاه كاراتايف • كان حب الجميع عند كاراتايف —
الانسان الساذج والقصير النظر — هو مظهر لذلك المبدأ الطبيعي

العظيم الذي يربط بين الناس والذي كان يقتل ، في رأي تولستوي ،
داخل الاوساط «غير الطبيعية» في المجتمع القائم على القبح .

لنتذكر كيف كان اولينين في قصة «القوزاق» يفكر بحبه
لماريانا : «من المحتمل ... ان تعشقها من خلالي قوة ما عفوية ،
العالم كله ، الطبيعة كلها ، وتضغط هذا الحب في نفسي وتقول :
إعشق . انني لاحبها بعقلي ، بخيالي ، بل احبها بكل كياني . وانا
اعشقها ، اشعر بنفسي جزءاً لا يتجزأ من العالم الالهي السعيد» .

تتخلل «القوة العفوية» ذاتها حب كاراتايف لكل ما هو حي ،
للناس ، لذلك يشعر كاراتايف بنفسه جزءاً لا يتجزأ من العالم ، كما
شعر بعد ذلك ببيير الذي جرب المعاناة والرغبة امام الموت .

لكن «الكاراتايفية» في ببيير كانت مجرد مرحلة اولية في عملية
البحث المعقد عن الحقيقة ، عن «مقاييس» العلاقات الانسانية
المتبادلة . لم يستطع ببيير ، بل طبيعته ، بادراكه ، بنفسية الدقيقة
التنظيم ، الوقوف على العقيدة الكاراتايفية . فقد فهم هذه العقيدة
كنقطة انطلاق ، كجوهر متميزة في هذا العالم . ولم تكن
الكاراتايفية مرحلة نهائية في بحث ببيير الروحي ، بل نقطة تحول .
وقد سار ببيير ، في هذا الاتجاه ، أبعد من كاراتايف ومن اندريه
بولكونسكي الذي وقف امام الموت موقف كاراتايف بالذات .

«كلما ازدادت في تلك الساعات وحدة معاناته (بولكونسكي)
وهذيانه الجزئي الذي عاشه بعد اصابته مفكراً ينبوع الحب
الخالد المكتشف حديثاً ، كلما رفض الحياة الدنيوية دون ان يشعر» .

حب كل شيء وحب كل الناس والتضحية بالنفس ابداً من اجل الحب
تعني انك لا تحب احداً ، تعني انك لا تعيش هذه الحياة الدنيوية .
وكلما تعمق في ينايع هذا الحب اكثر ، كلما ابتعد اكثر عن الحياة ،
كلما حطم بشكل اكبر ذلك الحاجز المخيف الذي يحول — عندما
لا يكون لدينا حب — بين الحياة والموت» •

الوحدة الداخلية بين بولكونسكي وكاراتايف يحددها
التوافق المتميز بين العلاقات التي يقيمها المحيطون بها تجاه موت
كل منهما • لقد تقبل بيير موت كاراتايف كضرورة كحتمية ،
كسر مقدس ... كذلك كانت نظرة تناشا روستوفا وماريا
بولكونسكايا الى موت الامير اندريه بولكونسكي تقريباً ، فقد
تحسستا وضعه الجديد بقلوب محبة • «كانت الاثنتان شاهدان
كيف ابتعد عنهما اعمق واعمق ، ببطء وهدوء ، الى جهة ما هناك .
وعرفت الاثنتان ان هذا مايجب حدوثه وهو شيء جيد» • نقرأ عن
تولستوي مايلي :

«بكت الآن تناشا وكذلك الاميرة ماري ، لكنهما لم تبكيا
لمصيتهما الخاصة ، بل بكيتا من حنان التبجيل الذي سيطر على
روحيهما امام سّر الموت البسيط المنتصر ، الذي حدث امامهما» •

هكذا مات الارستقراطي الاقطاعي الامير اندريه بولكونسكي
بصورة «غير متميزة» وغير اعتيادية بالنسبة لطبقته • لقد مضى
الى «هناك» كالفلاح بلاتون كاراتايف تماماً ، وكان هذا انتصاراً
اخلاقياً عظيماً للامير اندريه لانه ، كما يعتقد تولستوي ، قد اقترب

موضوعياً من العقيدة التي آمن بها بلاتون كاراتايف وآلاف بل وملايين الناس الروس •

لاجدال في ان مسحة الفكر الديني ملموسة في هذه المشاهد ، لكن الاكثر اهمية هو ان تولستوي قد قرب بطله من الفلاح وكشف عن امكانية تخطي النظرة الطبقيّة المصطنعة (الحقيقة انها لم تكتمل حتى النهاية في هذا الموقف) للبطل الاقطاعي وتحوله الى وجهة نظر الفلاح • وهكذا تراجعت «التولستوية» في صراعها المرير امام «العقل» الذي برز في الموقف الديمقراطي للكاتب ، في «الفكر الشعبي» ، ووجد له مخرجاً من خلال شبكة الافكار الدينية الاخلاقية •

ان بعض المقارنات غير المتوقعة التي يعقدها بيير بين اندريه وكاراتايف واردة تماماً من وجهة نظر «الفكر الشعبي» • «تذكر موت كاراتايف ، وبصورة لا ارادية صار يقارن بين هذين الانسانين المتباينين كثيراً ، لكنهما مع ذلك متشابهان كثيراً في الحب الذي يضمّره لكليهما ، وذلك لان كليهما عاشا وكليهما ماتا» •

تمتلك المساواة بين اندريه وكاراتايف اهمية مبدئية ليس لتحديد الصفات الخاصة لاندريه وحسب بل والصفات الخاصة لبيير ايضاً •

يرى بيير ان هذه المساواة تكمن ، اولاً ، في انه قد احبهما بشكل متساو • ان بيير هنا شبيه بنتاشا روستوفا عندما كانت تفكر بحبها للامير اندريه ولاناتولي • هنا لا يلجأ بيير الى المنطق بل الى



الاحساس قبل كل شيء . فان كان يجد ان الاثنين بدرجة واحدة ، فهذا يعني انهما متساويان بغض النظر عن الاختلافات الظاهرية .
ثانياً ، الموضوع التي تبدو ساذجة عن ان «كليهما عاشا وكليهما ماتا» هي عميقة الفكرة بالنسبة لبيير . اندريه بوالكونسكي وبلاتون كاراتايف - ابناء الطبيعة الأم . حياتهما ومماتهما حلقة حتمية من حلقات الطبيعة التي منحتها الحياة والتي يجب ان يعودا الى احضائها مثل الآخرين غيرهم . لقد تجاوز بيير محدودية الانسان المنعزل فلسفياً وعاطفياً ، وأحسّ بنفسه جزءاً من الانسانية ، جزءاً من الطبيعة .

تبرز الطبيعة وقوانينها الأزلية «الحقيقية» بقوة خاصة ، كما يرى تولستوي ، في تناشا روستوفا بعد زواجها . فهي تصبح «مساوية» لكاراتايف ايضاً . هذا ما يفهمه بيير بوضوح . فتكتشف تناشا ذلك الينبوع «الجوهري» الذي لاحظناه في كاراتايف اكثر فاكثراً . لذلك «لا يدور الآن في داخل روح بيير مثل ذلك الذي دار فيها في مثل هذه الظروف خلال فترة خطبته لأيلين (زوجته الاولى - المترجم)» . لم يردد بيير بخجل مضّر ، كالسابق ، تلك الكلمات التي قالها مع نفسه : «آه ، لم أكن اقل هذا ، ولم قلت آنذاك اني أحبك ؟ انه يكرر في مخيلته كل كلمة تقولها (تناشا - المترجم) ، بكل دقائق وجهها ، ابتسامتها ، ولا يريد ان يحذف (ينسى) ايضيف : يريد ان يردد فقط» .

من هذا المنطلق ، يجب ان لاتصيبنا الدهشة من تحول تناشا

اللطيفة ، المرحه ، الرشيقه الى «اثنى قوية ، فاتنة ، خصيبة» .
يجب ان نلاحظ ان تولستوي لايقوم هنا بمقابلة مثيرة بين بطلتين
«اثنتين» - فنتاشا كما هي دائماً ، وهذا مايميزها عن بولكونسكي
الذي عرفناه في «شخصيتين» ، وعن بيير الذي عرفناه في
«شخصيتين» اثنتين ايضاً .

اننا نذكر ان بيير قد توصل بالسليقة الى جوهر طبيعة نتاشا
قبل خاتمة الرواية بفترة طويلة . وفي حضور نتاشا لم يستسلم
لقيض الاسئلة المعذبة التي كان يطرحها على نفسه . كان يتخيلها ،
فتتلاشى كل الاسئلة . نتاشا لاثير الاسئلة ، بل تجيب عنها متجاوزة
كل القبيح ومبقية على الجيد فقط .

مضت السنون ... لكن بيير لايزال ، يعتقد في اعماقه ، حتى
الان «ان الجيد والردىء مختلطان ببعضهما ويخفي احدهما
الآخر» ، «إلا ان الجيد فقط هو الذي كان ينعكس على زوجته :
لقد نبذ تماماً كل شيء قبيح . ولم ينعكس هذا لديه عن طريق العقل
المنطقي ، بل بطريق آخر مبهم وغير مباشر » .

شعر بيير بشيء ما مماثل لما شعر به عند لقائه الاول مع
كاراتاييف والذي تحدثنا عنه سابقاً . كانت نتاشا تعيش وفق المبدأ
الكاراتاييفي «انت حي» ، «عش اذا» . وفي هذه الموضوعه تكمن
حكمة عظيمة بالنسبة للكاتب ، فليس عبثاً ان يسأل بيير نفسه بعد
مبارزته مع دولوخوف : «من المحق ومن المذنب ؟» ويجب :
«انت حي» ، «عش اذا ...» .

كتب تولستوي في مذكراته (٣ مارس ١٨٦٣) . «المثل الاعلى هو الانسجام . الفن وحده يتحسس ذلك . الانسان الحقيقي فقط هو الذي يرفع لنفسه شعار : ليس في العالم مذبذبون . من كان سعيداً فهو على حق !» (١٨) .

يعتقد تولستوي ان التناقض في نتاشا هو الذي جسّد المبدأ المثالي في الحياة . ان قوة الحياة التي استيقظت في البطلة هي التي فتنت الناس المحيطين بها . لقد شعرت الاميرة ماريا كما شعر بيير بقوة الحياة في نتاشا . ونلاحظ الآن في «الاثني القوية ، الفاتنة ، الخصيبة» ذلك الشيء الذي يذكرنا بالقوزاقية ماريانا بشكل خاص . ان هذا لم يخيب أمل بيير ولم يدهشه لان «في الأسر ، في الخيام ، لم يعرف الحياة بعقله ، بل بكل كيانه ، وآمن ان الانسان قد خلق للسعادة وان السعادة فيه ، في تلبية الاحتياجات الانسانية الحقيقية ...» .

يمكننا ، طبعاً ، ان نناقش بثقة مثل هذا المبدأ وان نبرهن على أحادية الجانب فيه ، بل وحتى بطلانه . ولكن من الضروري ان نأخذ بعين الاعتبار خصائصه المحددة .

اولاً ، يجب ان نتأمل هذا التأكيد بالمقارنة مع وجهات نظر المجتمع الارستقراطي الاقطاعي . معروفة تلك الملاحظة التي يطرحها تولستوي ، وكأنها مسألة عرضية ، في بداية الجزء الرابع من «الحرب والسلام» ، من ان حياة مدينة بيتربورغ كانت «تهتم

باطياف الحياة وانعكاساتها فقط» • وبقيت تناشا ، التي تبشر غريزيا بالقانون الحيوي للحياة ، بطلا ايجابية حتى نهاية الرواية •

ثانياً ، اي عصر لم تنقصه مختلف اشكال الدقة والتلاعب الذهنيين ؟ غير انه ما أقل مايبقى احيانا من البساطة للاعراب عن العواطف الانسانية البسيطة ولهذا السبب ، كما يبدو ، اضفى تولستوي على شخصية تناشا مزيداً من الوضوح في خاتمة الرواية : «الاحاديث والمناقشات عن حقوق المرأة ، عن العلاقات بين الازواج ، عن حقوقهم وحريتهم — وان لم تكن تعتبر بعد ، كما هو حالها الآن ، مسائل مطروحة ، إلا انها كانت حتى في ذلك الوقت بالضبط مثلما هي الآن • إلا ان هذه المسائل لم تثر اهتمام تناسا ، بل ولم تفهمها ابداً» •

تتحرك تناشا في الرواية كشخصية ذات اهمية انسانية عامة • يبدو ان تناشا ، في هذه الناحية بالذات ، متساوية مع بلاتون كاراتايف بالحجم • انهما مثالان او جزء عضوي من مثل متكامل هو الشعب •

وهكذا فان المثل الانساني الاعلى ، النابع من جذر الحياة ، من الطبيعة ، هو الذي يحدد المثل الاجتماعي في الرواية • ان الهرم الفلسفي الاخلاقي المتميز ، الذي شيده تولستوي في «الحرب والسلام» يستند في قاعدته الى «الكاراتايفية» ، لكن قمته تحمل دون شك «البيزوخوفية» (نسبة الى بيزوخوف — المترجم) بنوعيتها الجديدة التي برزت في بيزر بعد مسيرته في درب الالام •

جدير بنا ملاحظة ان «الكاراتايفية» قد خضعت لاختبارات التقييم من مختلف جوانبها في هذه الرواية . وهذا ما يتميز به تولستوي ، حيث انه لم يؤمن بشيء إلا بعد تفكير دقيق وطويل . هذه المسألة نجدها في «الحرب والسلام» .

ذهب اندريه بولكونسكي الى تلك الجهة من «الخط المحتوم» مع العلاقة «الكاراتايفية» بالحياة وبالناس . لكنه لا يستطيع ان يبقى دوماً في مثل هذا الوضع وبقوة . ان حبه للجميع يصطدم بحبه للنخبة . كما ان حبه للنخبة يتناقض مع حبه للجميع فضلاً عن ان حتى مثل هذا الحب يمتلك حق البقاء لانه موجود في صميم طبيعة الانسان . لننظر متى ظهر حب الجميع عند بولكونسكي . لقد بدأ في اللحظة الحرجة قبيل الموت ، وعندما شعر بدلوته منه . ان طبيعة بولكونسكي المعقدة، المتناقضة، البعيدة عن سذاجة كاراتايف ، تجتذبه الى بعض الناس الذين يعجب بهم : «بعد تلك الليلة في ميتشي ، عندما كان غارقاً في هذيانه ، ظهرت له تلك التي يتمناها ، وعندما ضغط بشفتيه على يدها ، بكى بدموع هادئة سعيدة وتسرب الى قلبه بهدوء حثب امرأة واحدة ، شدته الى الحياة ثانية . وصارت تراوده الافكار المفرحة والحزنة . انه لا يستطيع الآن استرجاع ذلك الاحساس بعد ان تذكر اللحظة التي شاهد فيها كوراغين في غرفة العمليات . السؤال الذي يعذبه الآن : هل هو حي ؟ لكنه لم يجزؤ على طرح هذا السؤال» .

إذا «الكاراتايفية» تساعد البطل بفاعلية عندما تتقرر

المسائل الازلية. فقط • الحب كمبدأ لتوحيد الناس يبرز في الحياة
الاعتيادية بشكل آخر • يرى اندريه الأله ، بعد اقترابه من مفهوم
كاراتايف - هذا ما يؤكد تولستوى • ولكن عندما يدخل الى قلبه
حب تناشا نجد ان «الالهي» يتراجع امام الانساني • اذا فقد
اندحرت الكاراتايفية •

واضح ان هنا تكمن مسألة متميزة لم تحظ بحل تبسيطي •
وعلى كل حال فان ما يسمى بـ «الكاراتايفية» في منهاج «الفكر
الشعبي» لم يجعل منها تولستوى نموذجاً ، حيث يبدو للكاتب ان
ما كان في كاراتايف هو مجرد اتجاه ايجابي عام لمساعي الناس
الاخلاقية ولم يكن شكلاً لمثل اعلى انساني واجتماعي •

يجب علينا ان نتنبه الى المبدأ «البيزوخوفي» في الرواية • انه
اوسع واعمق من «الكاراتايفيه» ، ف «البيزوخوفية» تكشف على
مستوى ارفع بكثير ، عن ذلك الشيء الذي كان في كاراتايف من
جهة وفي اندريه بولكونسكي من جهة اخرى • ان امتزاج الملامح
الروحية لكل من الامير اندريه وبلاتون كاراتايف في وعي بيزوخوف
يأخذ بعين الاعتبار مثل هذا المعنى الاضافي • يحاول بيير ، كصاحبه
اندريه ، التنبؤ بالمعنى القدري للحياة ويعتقد ان هذا المعنى يكتشف
في شخصية كاراتايف • «في فترة الأسر عرف بيير ان الله في نفس
كاراتايف أعظم وأوسع وأبعد عن الأحاطة منه في معارضة
(Architetonie) الكون حسب عقيدة الماسونيين» •

«لا وجود الان للسؤال الغريب : لماذا ؟ والذي هدم كل بنائه

الفكري السابق • هناك جواب بسيط دائم الحضور في روحه وهو — ان الله موجود وبدون ارادته لاتسقط شعرة من رأس انسان» •

يسيطر على بير الشعور ذاته عن حقيقة تاشا • فنجد ان مسودة الرواية لحظة متميزة وهي عندما يفكر بير بالزواج من تاشا : «شك فقط انها ستقول : لقد فقد رشده ، بير انسان وانا احتاج الى إله على شاكلي» (١٩) • هذه ليست مجرد مبالغة حسية ، فهذه العبارة تحدد نظرة بير التأملية الجديدة •

كان بير ، سابقاً ، يفكر : «الحياة الموجودة في شخصي ، في كاراتايف ، في الجميع — يأمرها الله فتتحرك وفق قوانين معينة لا ادركها وما دامت هناك حياة فكل نعماء الادراك الالهي موجودة» (٢٠) •

ساعد كاراتايف وتاشا على تخلص بير من واحد من الاسئلة الاساسية : «لماذا؟» • وعندما لا يقلقه هذا السؤال فانه يذهب الى أبعد من ذلك ، انه يمتلك العلاقة الشيطنة بالحياة وهي نفس الصفة التي كان يتميز بها اندريه بولكونسكي • يريد بير ان يوجد بين البشر بالاخوة التي سينتصر بها الخير والعدل والحب • لكن هذه الاخوة يجب ان لاتكون شبيهة «بسفينة نوح» يدخلها «المختارون» فقط • «يركز تفكيري في ان الناس المذنبين لو ارتبطوا ببعضهم وكونوا قوة ، فعلى الناس الشرفاء ان يقوموا بعمل الشيء نفسه» • ليس «للكاراتايفية» أي أثر في تقسيم الناس الى معسكرين

والى قوتين تتف احدهما بوجه الاخرى . نذلك نجد ان جواب
بيير لنتاشا غير محدد ، عندما سألته عن موقف بلاتون كاراتايف
من نشاطاته هو شخصياً لو كان بلاتون كاراتايف لا يزال حياً :
«بلاتون كاراتايف — قالها بيير واخذ يحاول بجدية ان يتصور رأي
كراتايف في هذا الموضوع — ليس بمقدوره ان يفهمها ، وبالمناسبة،
محتمل نعم ...»

كلا ، لن يؤيد ذلك — قال بيير بعد تفكير .
لقد كشف لنا تولستوي عن حركة افكار بيير المهمة
باجمعها .

يقول بيير ، قبل كل شيء ، ان كاراتايف لن يفهم الشيء
الذي يقوم به هو شخصياً . ان كاراتايف الأمي «الأبله»
لن يستطيع فهم الكثير من مناهج بيير ييزوخوف . ان بيير
لا يحاول الاقتداء بكراتايف رغم احترامه العميق له .

المرحلة الثانية لافكار بيير : «بالمناسبة ، محتمل
نعم ...» . نستمع الى مايقوله بيير : «خذوا بيد اولئك
الذين يحبون الخير ، ولكن هناك راية واحدة — الفضيلة
الفعالة» . يمكن ان يحصل هذا على رضا كاراتايف . الخير
والفضيلة مساويان لحب الجميع — هذا يتفق وآراء
كراتايف ، ويجوز أن يقف تحت هذه «الراية» ... ولكن ،
كلا . بيير يشجب ذلك بحزم : «كلا ، لما كان قد أيد ذلك» .
إذا «الفضيلة الفعالة» لا تتفق وآراء كاراتايف .

كلمات يبير «نعم» و «كلا» تنقذ الينايع «الكاراتايفية» من هجمات اي شكل من اشكال الجمود عليها وهي تماماً مثل كلمات اندريه بولكونسكي «نعم» و «كلا» قبيل موته .

يعتقد تولستوي ان الكاراتايفيين يكونون «بروتوبلازم» (المادة الحية في الخلية - المترجم) الحياة المتميز . لكن الحياة باجمعها لا يمكن ان تتكون من البروتوبلازم فقط . نحن نرى كيف تؤكد الرواية على الانسانية الموجهة الهادفة والواعية ، وعلى السعي الى اصلاح العالم وفق مبادئ الخير والعدل . ان يبير ، في الواقع ، كالكاتب تماماً ، لا يعرف الطرق الواقعية التاريخية المحددة لتغيير العالم . لكن الحس الشعبي قد مدّه بالكثير من المساعدة . كتب تولستوي عن كوتوزوف قائلاً : «يكمن مصادر تلك القوة غير الاعتيادية ، التي تحيط اللثام عن فحوى الظواهر الجارية ، في ذلك الاحساس الشعبي الذي حمله في داخله بكل نقاء وقوة» .

لقد توصل يبير الى هذا المصدر نتيجة للتكامل الروحي وللبحث الفكري الدؤوب . ويلاحظ المحيطون بيبير التغييرات الحاصلة لديه ، فليس عبثاً ان الخادمين تيريتتي وفاسكا «يجدان انه قد ازداد بساطة» . لكن الحس الشعبي الذي استيقظ في يبير ، لا يجبره على حث الناس على اتباع تقاليد كاراتايف ، بل العكس ، فقد ظهرت لديه بعد وقوعه في الأسر «فكرة جديدة لتصنيف الناس وهي الاعتراف بان كل انسان قادر على التفكير والاحساس ورؤية الاشياء من وجهة نظره الخاصة» .

ابتعد بير كثيراً عن المجتمع الارستقراطي الاقطاعي وسبق
صديقه بولكونسكي لمسافة بعيدة في هذا المضمار . لكن كل
نشاطات بير الموجهة نحو الخير الحقيقي للناس ، تعتبر ، في الواقع ،
تحقيقاً لتلك النزعات التي كانت موجودة في طبيعة الامير اندريه
بولكونسكي . يتحدد هذا التعاقب بشكل رمزي في الرواية .
يرى نيكولينكا بولكونسكي (ابن الامير اندريه بولكونسكي -
المرجم) حتماً . وهو واحد من احلام التكهن المتميزة التي احبها
تولستوي . يرى الطفل في منامه « العم بير » وهو يسير على رأس
جيش كبير . ويتطلع الطفل الى بير « لكنه لم يكن هناك بير بل
كان والده الامير اندريه ... » يسوغ منطق الرواية مثل هذا
التغير ، كما في كلمات الطفل التالية : « كان معي والدي وهو
يدلني . لقد استحسن عملي واستحسن عمل العم بير » .

وهكذا نجد ان البطلين يرتبطان بارضية المثل الايجابي
الاعلى . وانتصار هذا المثل الاعلى في السياق الفني للرواية
يساوي في اهميته انتصار « الفكر الشعبي » « نتيجة لخرب عام
١٨١٢ » .

اصبح تطور اندريه بولكونسكي وبير بيزوخوف الروحي
واضحاً جداً من خلال خلفية صالون آنا بافلوفنا شيرر الجامدة .
حدثت في روسيا تغيرات ذات اهمية تاريخية عظيمة ، وكانت
تنصر في بودقة تلك الاحداث ارواح عشرات ، مئات ، بل آلاف
الناس . اما ذلك الصالون فكانت تسيطر عليه صفة الموت
والخمول ، فالنميمة ذاتها والمراسيم ذاتها وذات بلاهة الطبقة

الراقية المتجسدة في شخصية ايوليث كوراغين (شقيق اناثولي كوراغين - المترجم) .

لا يلعب صالون آنا شيرر في الرواية دور الخلفية المتناقضة . فحسب ، بل ودور الوسط الخاص الذي انحدر منه كل من بولكونسكي وبيزوخوف . طبيعي ان يقف هذان البطلان على النقيض من مجتمع الطبقة الراقية منذ بداية الرواية ، لكنهما لا يبادران الى صراع مكشوف معه . يرتاد اندريه بولكونسكي وبيير بيزوخوف احيانا صالون شيرر ويناقشان بعض المسائل المبدئية التي تهمهما ، ولم يكن لهما من مخرج آنذاك لانهما لم يعثرا على البديل لتلك «الطبقة» وليس لديهما سوى السخط نصف العلني او «عدم اللياقة» المزعجة . تشعر آنا شيرر بذلك ايضا ، فتقول لبيير وهي تودعه : «آمل ان أراك ثانية ، لكنني آمل ايضا ان تغير وجهة نظرك يا عزيزي مسيو بيير . . . » .

«لم يجبها بشيء ، عندما تفوهت بذلك ، بل انحنى فقط وأظهر للجميع مرة اخرى ابتسامته التي لاتقول اي شيء سوى : الرأي بالرأي ، ولكن ألا ترين كم انا طيب ورائع . لقد شعرت بذلك آنا شيرر وشعر به الجميع بصورة عفوية» .

يبرز موضوع نابليون منذ الصفحات الاولى للرواية وعندما يصور الكاتب صالون آنا شيرر ، حيث يطرح هذا الموضوع في عفوية اللهجة الفرنسية ، في محتوى مناقشات الحاضرين . تبدأ آنا شيرر بطرح الموضوع ويواصله الآخرون بما فيهم بيير والامير اندريه .

يؤكد بير «عظمة روح» نابليون ، في صالون شيرر . ويتفق
اندرية مع هذا الرأي رغم اشارته الى بعض تصرفات نابليون التي
يصعب تبريرها . من هنا ، من هذا الصالون ، تنطلق هاتان
الشخصيتان الى العالم الكبير المجهول كي لا تعودا الى هنا أبدا .
ويبقى الصالون في حياة بير واندرية العلاقة التي تؤثر بدايه
طريقهما الى الحقيقة ، الى المثل الاعلى للتكامل الاخلاقي . خمدت
«النابليونية» نهائيا في المجالات التاريخية والنفسية . واستبدلت
«رابطة» آنا بافلوفنا شيرر الكسموبوليتية التي ولدت ميتة ،
بجمعية وطنية ابتكر فكرتها بير بيزوخوف . وهكذا تتكشف
تدرجيا ، خطوة اثر خطوة ، الافاق الواسعة التي تؤدي الى
«الفكر الشعبي» .

ناقشنا في هذا الفصل ذلك الجانب من العلاقات والارتباطات
الجمالية المتعددة الخاصة بالمنهج النفسي لرواية «الحرب والسلام»
، التي تكوّن بمجموعها «الفكر الشعبي» . وفي هذا المنهج تتفجر
الصراعات الخاصة وتجد حلولها ، غير انها ترتبط بروابط معقدة
مع المنهج التاريخي - الفلسفي ، ويؤلفان معا الوحدة الفنية
المنسجمة .

الفصل الثالث
طبيعة المرحلة التاريخية والابداع الذاتي للفنان
« اناكارينا »

كتب تولستوي في مذكراته (٥ نيسان ١٨٧٠) : «التاريخ — هو فن ، وكأي شكل من اشكال الفنون فهو لا يسير بالعرض بل بالعمق . ويجوز ان تكون مادته وصف حياة اوريا باجمعها ، او ان تكون وصف حياة فلاح في القرن السادس عشر»^(١) . وهذا ممكن لأن «الفن وحده هو الذي لا يعرف حدود الزمن ولا الفضاء ولا الحركة ، الفن وحده . . . يعطي الجوهر»^(٢) .

باستطاعة أي فنان ان «يعطي جوهر» زمانه ، عصره ، أو جوهر ذلك الشيء الذي يصوره . وبناء على ذلك فان كل كاتب يجسد جوهر زمانه في المجالات الأكثر قربا منه^(٣) . ولكن ليس بهذا فقط يتميز الفنانون ، حيث ان افكارهم الفنية الذاتية المتميزة تظهر في مبدأ تصوير اتجاهات العصر الاساسية الرائدة بالذات وفي الهيكل الفني للنتاج بأكمله»^(٤) .

رأى ن . ع تشرنيفسكي الصفة الاصلية لتولستوي — في قدرته على الكشف عن «ديالكتيك الروح» . لقد أثرت هذه الصفة المبكرة للكاتب على مبادئ تصوير طبيعة ابطاله ، على خصائص نماذجهم ، على طريقة تصويره للاحداث التاريخية .

«خلفية» العصر ، معناه الخفي ، « الايقاع » ، الصراع النفسي والتصادم ، كل هذه النواحي تتناسب الواحدة منها مع

الآخري في تتاجات تولستوي بالتبادل ، ويتوافق هذا وذاك بمعناه
الفلسفي العام وبقيمته الاخلاقية .

يؤثر « مفهوم العصر » عند الكاتب على مختلف التفاصيل
الفنية للواقع الذي يصوره ، على طبيعة « الترابط » الفني . ويرز
هذا المفهوم من خلال مجموع « الترابط » . ويظهر في رواية « آنا
كارينينا » تلاحم الجانب العام (التاريخي) مع الجانب الخاص
(النفسي الذاتي) بدقة واضحة من خلال أطر « مفهوم العصر »
كتب ب . م . م . ايخينباوم متحدثا عن افكار تولستوي
التاريخية بعد « الحرب والسلام » فقال : « في احدى المسودات
الاولى ... لمعت عبارة ، ظهر فيها بعد انها زائدة وهي : لقد اختلط
كل شيء في العائلة القيصرية . وجاءت هذه العبارة ملائمة للرواية
الجديدة بالشكل التالي : « لقد اختلط كل شيء في بيت اوبلونسكي »
هذا الترابط في الاسلوب يخفي في داخله ترابط الافكار نفسها
والتي تبدو بعيدة عن بعضها البعض » . ان الايقاع الايديولوجي
للفكرتين هو واحد : يجب على تولستوي ان يعثر على « عصب
الحياة لكي يحل مشكلة السلوك الانساني »^(٥) .

عثر الكاتب على عصب الحياة في امتزاج الجانب « التاريخي »
مع الجانب « النفسي » ، حيث حصل الجانبان على حقوق فنية
متساوية في الرواية . يلعب الجانب « التاريخي » في رواية « آنا
كارينينا » الدور الهيكلية التنظيمي كما في رواية « الحرب والسلام » .
اما التكامل الحياتي لهذا الجانب وتجسيده الفني الدامغ فمرتبط
بقابلية تولستوي العملاقة على « التصوير النفسي » .

لقد رأى ف . أي . لينين التثمين الدقيق والعميق للطبيعة العامة لذلك العصر في كلمات قسطنطين ليفين (احدي شخصيات رواية « آنا كارينينا » الاساسية — المترجم) القائلة بان كل شيء في روسيا قد تززع وبدأ الترتيب من جديد^(٦) .

صور الكاتب ذلك النظام « المتزعزع » في المشاهد التي تعكس واقع الحياة الاقتصادية للبلد ، وفي التفاصيل التي ترسم الملامح الحياتية والجو الفكري لذلك العصر . لكن هذا لا يكفي ، فقد كشف تولستوي عن المعنى النفسي « الخفي » للعصر . والتقطت اذنه الحساسة صدى كل « خلية » في النفس البشرية ، متعاطفا مع الاحداث ذات الصدى العالمي . لقد تتبع ما يتغير في الناس ، في نفسياتهم ، مع تغير طبيعة العصر . وأدّت هذه التغيرات الى اعادة بناء الشكل الفني للتأجيات التي تعكس مختلف مراحل التاريخ الروسي .

وهكذا ، نجد في رواية « الحرب والسلام » — ذلك الانتاج الادبي الموجه نحو عصر انتصار روسيا المجيد على العدو ، نحو عصر المد الوطني الشامل — ان حل الصراع المركزي يرتبط بانتصار الشعب في ساحة المعركة و بانتصار « الفكر الشعبي » داخل وعي الابطال الانجائين . ويفسر تولستوي الانتصار الشعبي في معركة بورودينو ، الانتصار على نابليون ، من وجهة نظر اخلاقية فلسفية ، كانتصار العدل والانسانية على شرور الحياة ، على الخرافات الاجتماعية التي تشوه الانسان . ان الموضوع الاساس

للمنهج الاخلاقي الفلسفي في هذه الرواية الملحمية — هو اندجار
« النابليونية » كفلسفة محددة وكمبدأ محدد في الحياة .

رغم كل تعقيدات « الموسيقى » الشعرية لرواية « الحرب
والسلام » وتعدد أطرها ، لكن طبيعة الشخص تظهر واضحة
دقيقة ضمن آفاق تقود الى انتصار « النايغ الشعبية » . ويقوم
« الفكر الشعبي » بتحرير مثلي الاقطاع التقدميين من « المتاهات
الناية » ومن الخرافات الطبقية المصطنعة . ويشترط التوجه المتفائل
للواية تفهم وحدة القوى الخيرة للقومية الروسية في حركة
تأريخية تقدمية شاملة .

تختلف الصورة في « آنا كارينينا » ، حيث اختفت
« الشعبية » والى الابد من ذلك الجو الحياتي الذي كان يتواجد
فيه أبطال تولستوي السابقون ، وتهدمت الاسس الروحية لوحدة
الناس وصار موضوع العزلة يتردد بشكل حاد .

أقلق « الفكر الشعبي » تولستوي في هذه الفترة ايضا ،
فقد كان يرى في الوعي الشعبي وفي مبادئ الحياة الشعبية مصدر
البعث الاخلاقي بالنسبة لاناس المجتمع الاقطاعي . لكن الطريق
المؤدي الى الشعب بدأ مأساويا ، شديد الوعورة في فوضى
الاسس الحياتية « المتزعزعة » . وازدادت هذه المأساوية شدة
بازدياد وعمق تناقضات العصر . فقد تحطمت في رواية « آنا
كارينينا » تلك الافاق الناصعة للشخصيات التي شاهدناها في رواية
« الحرب والسلام » .

يخصّ هذا ، قبل كل شيء ، شخصية آنا التي يدور في نفسها صراع «الخير» المرير مع «الشر» ، صراع «الحياة الحيّة» مع الميت الذي ولى زمانه . لكن مجريات هذا الصراع لا تبين الانتصار الملموس «للخير» ، ولا تكشف النهاية التراجيدية للرواية الا عن الامكانية المحتملة لتخطي «الشر» . الواقع ، ان آنا في تطلعها المتحمس نحو حياة انسانية حقيقية ، تتوقف في مكان ما «على الحدود» التي تلوح من ورائها آفاق تأملية بحثة لطريق آخر يؤدي الى الانقاذ . لقد كشف هذا التوقف «على الحدود» بوضوح ان القوى القومية الحيّة قد استنفذت نفسها في الاقطاع ، وهي تظهر الآن في الجماهير الشعبية فقط .

هذه الفكرة يؤكدها مجمل «خط» ليفين . يؤكد قسطنطين ليفين مبدأ الخير المرتبط بوجهة نظر الشعب ، «بوجهة نظر الفلاح» . انتصار ليفين محتمل لانه «انتزع» نفسه تقريبا من ذلك المجتمع الذي تموت فيه آنا .

يسير قسطنطين ليفين ، عملياً ، في الطريق القريب الى نفس آنا كارينينا . ولكن «مكونات الجريمة» لا تبدو في سلوكه . ولا تظهر مشكلة العقاب ، لانه موجود خارج «المجتمع الراقى» ويتحاشى التأثير للقوانين المؤثرة في اجواء الحياة «المصطنعة» . ترتبط مشكلة «جريمة وعقاب» آنا بنفسية القمة الارستقراطية الاقطاعية المتسلطة واخلاقيتها بالذات ، والموسومة بطابع التدهور الذي اصبح ملحوظاً بشكل خاص في فترة الهدم المحتدم لكل الدعائم القديمة .

يحل «الفكر العائلي» محل «الفكر الشعبي» في رواية «آنا كارينينا» • وكما نعرف فإن «الفكر العائلي» في رواية «الحرب والسلام» كان موجوداً ، لكنه متجانس مع «الفكر الشعبي» بعمق فلسفي أكبر وأهمية تاريخية أكثر • اندمجت حياة الناس الخاصة في فترة الاحداث العظيمة للحرب الوطنية (المقصود حرب ١٨١٢ ضد نابليون - المترجم) عضواً مع الايقاع العام لحركة الحياة الروسية في العقود الاولى من القرن التاسع عشر نتيجة الظروف التاريخية الموضوعية التي كانت سائدة آنذاك • وكان هذا يشمل كل الفئات والطبقات •

أكد تولستوي ان «تلك السيدة التي انطلقت في شهر تموز تقريباً بصحبة عبيدها ووصيفاتها من موسكو الى قرية في ساراتوف مدفوعة باحساس مبهم من انها ليست خادمة لبونايرت وبتوجس من ايقافها بأمر من الامير راستوبتشيد ، قد قامت بذلك العمل العظيم الذي انقذ روسيا ببساطة واخلص» •

مثل هذا لا يمكن ان يحدث في العصر الذي تصوره رواية «آنا كارينينا» ، حيث تفصل الطبقات المتسلطة عن الشعب هوة عميقة في الظروف التاريخية الجديدة • لقد بدأ فساد القمة الارستقراطية الاقطاعية قبل ذلك بوقت طويل • كتب أ • إي • غيرتسن في كتابه «الماضي والافكار» متوقفاً عند حياة روسيا بعد ١٨٢٥ (حدثت انتفاضة الديسمبريين ١٨٢٥ - المترجم) فقال : «تدهور المستوى الاخلاقي للمجتمع واضطرب تطوره ، واختفى

من الحياة كل ما هو تقديمي نشيط . الباقون - الخائفون ،
الضعفاء ، الضائعون - كانوا صفاراً فارغين . واحتلت المقام
الاول حثالة الكساندر (القيصر - المترجم) ، الذين تحولوا
تدريجياً الى تجار متملقين ، اضاعوا الشاعرية البدائية للمنادمة
والكبرياء وفقدوا كل ظل من ظلال الكرامة العفوية . كانوا
يخدمون باندفاع ، وقد اكملوا خدمتهم ، لكنهم لم يصبحوا
وجهاء . لقد مضى زمانهم » .

اشتدت عملية تدهور الاقطاع الروسي كثيراً في عصر الهدم
الحاد لكل الدعائم القديمة .

ظهرت على صفحات رواية «آنا كارينينا» التغيرات
التاريخية على ابطال تولستوي القدامى . يتحول «الدجال»
نابليون ، بكل صفاته الحاقدة «المتوحشة» الى «الكلب الضئيل»
ريابينين . اما الارستقراطي العريق الامير اندريه بولكونسكي ،
الذي تعذب كثيراً من اجل التوصل الى معنى الحياة ، الى واجب
الانسان ، الى الخير والشر ، فينقلب الى الانسان الاعتيادي
ستيف اوبلونسكي .

ينتهي الصراع بين بولكونسكي ونابليون بالانتصار
الاخلاقي العظيم للاول . اما صراع اوبلونسكي مع ريابينين ، فهو
في اطار مشابه يحمل طبيعة «مشوهة» وينتهي بانتصار ريابينين .
في رواية « الحرب والسلام » تنتصر روح الشعب و « الفكر
الشعبي » . يندحر نابليون . اما في رواية «آنا كارينينا» فيحتفل

الابناء الروحانيون «للدجال» نابليون — البرجوازيون المتوحشون — باتتصارهم •

في هذه الظروف ينكمش الاقطاع الروسي اكثر فاكثر داخل الاجواء الضيقة لحياته الطبقيّة ، محتلاً مواقع دفاعية ، وخاضعاً اكثر فاكثر لقوانين الحياة «المصطنعة» • يتقبل تولستوي هذه العملية بشكل حادّ ، فعندما اختار مسألة «الفكر العائلي» موضوعاً لروايته الجديدة انما وجد فيها المعادل «للفكر الشعبي» في الظروف الجديدة ، ذلك لان العائلة تكشف عن المحتد الاصيل للانسان • انها تمنح الاحساس بالارتباط مع الكثيرين من الناس ذاتياً ، اضافة الى ان العائلة تقوم على الحب ، والحب هو الحياة في نظر تولستوي •

لكن الحب قد تلاشى في ذلك المجتمع الذي تعيش فيه آناً ، حيث فقدت العائلة هذه الدعامة تماماً وصار الناس يتعدون عن الحياة الحقيقية وعن بعضهم البعض كثيراً • كان تولستوي مقتنعاً ، وازدادت قناعته الآن ، في ان الحب الحقيقي و «الحياة الحقيقية» تتركز في خط اجتماعي آخر ، لذلك يتجه «الفكر العائلي» عنده نحو مجرى «الفكر الشعبي» ، فقد قدّم تولستوي ، في بحثه العلمي عن نشوء العائلة وانهارها ، الحلّ للمشكلة في سياق «الفكر الشعبي» •

ان تعقيد الهيكل الفني لرواية «آنا كازينينا» يكمن في خلط الجانب المنظور بالجانب الخفي من آفاق شخصية البطلة

الرئيسة للرواية • ويتفاقم هذا التعقيد أكثر بسبب سعة وجهات النظر التي تبدو وكأنها لا تتطابق من حيث التصرفات وكذلك بسبب «عدم الوضوح» المتعمد في موقف الكاتب •

يؤكد ف • ف • يرميلوف في كتابه «تولستوي — روائياً» ان محاكمة آنا لاتجري في الرواية بل جرت في النقد فقط^(٧) • نعتقد ان هذا التأكيد غير صحيح ، حيث ان المحاكمة تجري طيلة الرواية باكملها • ولكن المهم ليس قيام المحكمة ، بل مجرياتها • تجري المحاكمة بشكل خاذق جداً ، ولكن ليس وفق النصوص القانونية بل بطريقة التحليل النفسي الاخلاقي ، ان جاز التعبير • ويتصرف تولستوي في حقه «بالرأي النهائي» بحرية تامة ، فباستطاعته وضع المتهم مكان المدعي العام ، مبرراً ذلك وكأنه ينفع للادانة ويثبت جريمة ذلك الذي يتطلع الى ردّ اعتباره •

يبدو من التعقيد الخاص لطبيعة «المحاكمة» ان الكاتب يعني العثور على اللولب الرئيس في ميكانيكية المجتمع الذي يقتل الناس ويبحث عن علاج مضادّ لهذا التأثير القاتل •

الهيكل «الحواري» للرواية والذي اختفت منه «التعميمات» العريضة لرواية «الحرب والسلام» ، يعكس تشتت الناس وميكانيكية آرائهم ، ومحدودية احكامهم وذاتيتها الى حدّ كبير^(٨) •

يضع تولستوي قائمة خاصة بالشخص والمواقف ، وتتشابك هذه في مجموعة معقدة متباينة الاصوات : آراء متناقضة ووجهات

نظر متنافرة • يصعب علينا للوهلة الاولى ان نتبين المحقق منهم من المذنب ، لانهم محققون ومذنبون ، «حكام» و «متهمون» يتبادلون المواقع ، فذلك الذي يمتلك الحق باصدار الاحكام في اللحظة الحاضرة سيدو ساقطاً في اللحظة التي تليها • كانت هذه هي المهمة الابداعية التي تنكبها الاديب عن وعي •

بشهادة أ • د • أبولينسكي أكد تولستوي نفسه انه قد أراد ان يخفي عن عين القارئ علاقته الشخصية ومحاباته في رواية «آنا كارينينا» ، ذلك لان كل شيء في الرواية لا يمكن ان يختلف انطباعاً في نفس القارئ ما لم يكن من الصعب التعرف على الشخصية التي يتعاطف معها المؤلف^(٩) • ولكن هذا لا يعني الفوضى الكاملة في الهيكل الفني المنطقي للرواية • كتب تولستوي في مذكراته بتاريخ ٢٤ تشرين الاول ١٨٥٣ : «هنالك مؤلفات يعكس فيها الكاتب وجهات نظره او يغيرها عدة مرات ، ولكن الاكثر إمتاعاً هي تلك التي يبدو فيها وكأن الكاتب يحاول اخفاء وجهة نظره ، وفي الوقت نفسه يبقى مخلصاً لها في كل مكان ترد فيه»^(١٠) •

النظرة الشاملة ووجهة النظر الاخلاقية الموحدة التي تظهر في «الحرب والسلام» ، تبدو واضحة هنا (في رواية «آنا كارينينا» - المترجم) ايضاً • ولكن تحديد الخط العام والسيرة العامة للشخصية من خلال رموز الاحداث الظاهرية والملابس الثمينة وغيرها ، لكن توضيح هذه المسألة بشكل جيد يتم من خلال نظام «التماسك» المتعددة الجوانب ، من خلال تصادم

الآراء والتقديرات المختلفة التي يمكن ان نخمن فيها دائماً المنطق الموضوعي لحركة الافكار الفنية «المكتفة» .

أحد الاسئلة الرئيسة في الرواية : هل آتاً مذنب ؟ تعلمنا
التقاليد ان نجيب : كلا ، انها ليست مذنبه . هذا صحيح ، لكن
مثل هذا الجواب بسيط الى حد كبير . انه يحتوي على جانب
واحد فقط من الحقيقة . لتذكر الرسام ميخايلوف وهو يتلقى
تأمين رواد المعرض للوحته — وهي الابداع الرئيس في حياته
الفنية . كل واحد من الزوار آتاً ، فرونسكي ، غولينشيف ،
يدلي بملاحظات التشجيعية التي افرحت الرسام ، رغم ان كلاً
منها كان «واحدة من مليون من التصورات التي يمكن العثور
عليها في لوحة» . وعندما انفرد الرسام بنفسه وبقي لوحده
«صار ينظر الى اللوحة بكل نظره الفنية المكتملة» ، وأحس
بالثقة في اهمية عمله وتكامله .

على مثل هذا السطح المستوي يطفو الجواب على السؤال :
هل آتاً مذنب ؟ ان نظام التأمين لوحده هو الذي يبرر لها ذلك .
دوللي ربة بيت ، صبورة ، انها الملاك الحارس لعائلة اوبلونسكي
الكبيرة وغير المنسجمة فيما بينها . من الممكن اعتبار دوللي المثل
الاعلى للحياة العائلية تقريبا ، ونجدها تفكر بآتاً : « بيم هي
مذنبه ؟ انها تريد ان تعيش . لقد طرح الرب هذا (الحب —
المرجم) في الروح . محتمل جداً ان اقوم بمثل ذلك لو كنت مكانها
انني ، حتى ، الان ، لاعرف هل احسنت صنعاً عندما أطعتها في

في تلك الفترة العصبية عند مجيئها اليّ في موسكو . كان يجب عليّ ان اترك زوجي آنذاك وان أبدأ حياة جديدة . كان باستطاعتي ان أحب وان اكون محبوبة فعلاً . وهل الان افضل من السابق؟» .

ليس هذا كل شيء ، فالافكار «المتردة» تجذب دوللي اكثر فاكثر : «كانت داريا الكساندروفنا (دوللي - المترجم) تتخيل لنفسها قصة مشابهة تماماً وهي تفكر بقصة آنا ، وتتصور الرجل المغرم بها . انها ، مثل آنا ، قد اعترفت لزوجها بكل ذلك وكانت دهشة ستيان اركاديفيتش (زوجها - المترجم) وذهوله عند سماعه لهذا الخبر قد أجبرها على الابتسامة» .

كيف نحكم الآن على آنا؟

يطارد البطله كابوس «تعدد الازواج» ، لكن تولستوي يقصّ علينا قصة حب تتاشا روستوفا المندفع في «الحرب والسلام» وكأنه يريد ان يدحض الدليل على ادانة آنا مسبقاً . ان افكارها ورغباتها مع بعض التغيير يحققها مصير آنا .

من الغريب ان تفكر تتاشا بزوجين ، ولكن يبدو وكأن لتتاشا رغبة خرافية بعيدة التحقيق . اما بالنسبة لآنا فيصبح الكابوس هنا (١١) .

لا يعذب تتاشا كونها قد اصبحت بين نارين ، بل عذابها في عدم امكانية الجمع بينهما داخل الشعلة الكبيرة التي تستطيع ان تتدفأ بها فقط من رعشة حبها غير الاعتيادي والذي ، من المحتمل ، ان يحيلها الى رماد ايضاً كالقراشة الحائمة حول الشعلة .

«بكل قوتها القديمة تذكرت حبها للامير اندريه ، والى جانب ذلك شعرت انها تحب اناتولي كوراغين . تصورت نفسها زوجة للامير اندريه وتخيلت صورة السعادة معه ، والى جانب ذلك تذكرت تفاصيل موعد الأمس مع اناتولي كوراغين وهي تلتهب من القلق» .

« كانت تفكر بضباية تامة احياناً وهي تتساءل : لِمَ لا يمكن حدوث ذلك سوية ؟ عند ذاك فقط ساكون سعيدة ، اما الآن فيجب عليّ ان اختار . ولا يمكن ان اكون سعيدة بدون احدهما وبدون كليهما» .

كانت المسألة أخفّ وطأة على آنا : لقد اختارت . لم تكن تحب الكسي الكساندروفيتش (المقصود زوجها كارينين - المترجم) وكان عليها ان تترك العائلة طبعاً . لو نظرنا الى مسألة تهدم عائلة كارينين ، ليس من الناحية الشكلية بل من الناحية الانسانية الحقيقية ومن موقف الاحساس الصادق ، لامكننا رؤية حق آنا في ذلك . ومع هذا يبدو الموقف وهو أشبه بالكابوس . وهكذا انتهى ذلك العالم الذي كانت تعيش فيه بلا أمل .

ان كان صالون آنا شير في «الحرب والسلام» هو مجرد جزيرة ميتة تغتسل بمحيط الحياة الحيّة التي تضجّ حولها ، وسكان تلك الجزيرة خائفون من تنامي تلك الحياة ، فان الصورة تتغير في «آنا كارينينا» : البحر الميت يغسل الجزيرة الصغيرة بمياه الحياة الحيّة ، وسكان البحر الميت مرتعبون امام ما تعرضه هذه الحياة من تطورات .

ارتعب الكسي الكساندروفيتش - الممثل النموذجي للعنصر الميت - عندما غطته موجة الحياة النابضة من اخمص قدميه وحتى قمة رأسه : «وقف الكسي الكساندروفيتش وجهاً لوجه امام الحياة ، امام امكانية حب زوجته لانسان آخر غيره ، لانها كانت هي الحياة نفسها . لقد عاش وعمل طيلة حياته في اجواء العمل الذي لا علاقة له بانعكاسات الحياة . وكان يتعاشى الحياة كلما اصطدام بها . لقد جرب الان احساس انسان يعبر بهدوء جسراً فوق هاوية ، وفجأة يرى الجسر مفصولاً والهاوية سحيقة . كانت هذه الهاوية هي نفس الحياة التي عاشها الكسي الكساندروفيتش . ولاول مرة تخطر بباله التساؤلات عن امكانية حب زوجته لانسان معين غيره ، لقد ارتعب امام ذلك» .

يظهر المجتمع الذي عاشت وتربت فيه آناً لا يفتقر الى الحب فحسب بل ويفتقر حتى للتصور الواقعي للحب . تساقطت قطرات «البحر الميت» على آناً . انها لم تستطع حماية نفسها من تأثير المجتمع . ان كوايسها تعكس ذلك الرعب الذي سيطر على الكسي الكساندروفيتش .

«لاول مرة يتمعن حياتها الخاصة ، افكارها . رغباتها وان مجرد فكرة ان من الممكن بل يجب ان تكون لها حياتها الخاصة بها، قد أرعبته لدرجة جعلته يسارع الى طرحها . ان تلك الهوة السحيقة التي كان يربعه النظر اليها » . ولكن آناً ايضاً ترتعب من النظر الى «هوة» حياتها الخاصة ، ذلك لان المجتمع نفسه قد صنعها على تلك الشاكلة المخيفة .

احساس شامل بالخوف امام المستقبل ، الشعور بان السعادة قد اصبحت خلفهم ، هذه الاحاسيس والمشاغل ليست مقتصرة على آتّا وفرونسكي (عشيقها - المترجم) ، بل وليفين ايضاً • يشعر فرونسكي بانه « قد خلف السعادة المثلى وراء ظهره » • اماليفين « يرى الموت قريباً منه في كل شيء » •

يعكس اضطراب آتّا القلق الشامل الذي يلفّ المجتمع المحيط بها • ليست مذنبه • •

يورد تولستوي رأي الطفل سريوجا (ابن آتّا - المترجم) :
« انها ليست مذنبه ، بل تخافه (الأب) وتخجل من شيء ما » •
يملك هذا الرأي قيمة متميزة ، اذ المعروف ان الاطفال بالنسبة لتولستوي هم المثل الاعلى للتكامل ، انهم يحسّون الكذب بدقة وكثيراً ما يكونون مقياساً للعلاقات بين الكبار •

هنالك في الرواية نظام آخر تسمين تصرفات آتّا وسلوكها • وتوجد في هذا النظام اصوات معادية مكشوفة تدحض براءة آتّا وتلطّخ شرفها وانسانيتها • هذا رأي الامير شرييتسكايا : « امرأة كريهة ، منحطة ، بلا قلب - قالت الام التي لم تستطع نسيان رفض كيتي الزواج من فرونسكي وزواجها من ليفين » • رددت الاميرة فرونسكايا (والده عشيق آتّا - المترجم) وهي تلوح بيدها قائلة : « آه ، ماذا نستطيع ان نقول ! زمان مخيف ! مهما قلنا ، فانها امرأه سيئة • ولكن اي اندفاع ، اي تهوّر ! ان هذا يثبت شيئاً خاصاً وقد اثبتته هي بنفسها • لقد دمرت شخصين رائعين هما زوجها وابني التعيس » •

تردد هذه الكلمات على شفاه اعداء آتآ • هنا كل شيء واضح ، لانه تابع من تقييم اولئك الذين حددهم الكاتب مسبقاً لاطلاق هذا الرأي • ولكن فجأة يبدأ موضوع «الخطيئة» بالظهور في افكار آتآ نفسها بقوة غير اعتيادية • وتظهر اداتها لالكسي الكساندروفيتش كانتقام لذنبها الخاص • لقد اشار تولستوي مرة الى اتنا نحب الناس من اجل ذلك الشيء الجيد والطيب الذي صنعناه لهم ، ونكرهم بسبب ذلك الشر الذي قمنا به تجاههم • «انه ليس انساناً ، بل مأكنة ، ومأكنة شريرة عندما يغضب - قالت آتآ وهي تتذكر الكسي الكساندروفيتش بكل تفاصيل جسمه وطريقة كلامه وطبيعته ، وركزت على كل ما استطاعت العثور عليه من صفات رديئة فيه ولم تسامحه عن اي شيء من ذلك» • لقد وقفت هذا الموقف نتيجة الذنب الفظيع الذي كانت مدانة به امامه •

نجد ان الكاتب هنا يميل الى تبرئة الكسي الكساندروفيتش وإدانة آتآ • الحقيقة ، ان هذه الادانة ليست مباشرة ، بل كظل يسقط على آتآ نتيجة علاقتها القاسية وغير العادلة تجاه الكسي الكساندروفيتش • ان الاميرة ليديا ايفانوفنا تتقبل الكسي الكساندروفيتش كارينين بشكل مغاير تماما : «لقد أحببت كارينين من اجل ذاته ، من اجل روحه الغامضة العالية ، من اجل رنين صوته الرقيق المحبب الى نفسها بنبراته الممدودة ، من اجل نظراته التعبى ، من اجل طبيعته ، من اجل يديه الناعمتين البيضاءوين بعروقهما المنتفخة» •

هذا الخطاب ، طبعاً ، كله من جانب الاميرة ليديا ايفانوفنا نفسها ، لكن المهم ليس هذا • يبدو ان من الممكن ، مع ذلك ، حب واحترام هذا الانسان • يعني ان فيه املاً • اذاً هناك ذنب مآلآ في هذا •

وهكذا نجد ان تولستوي يدين آتآ احياناً ويردّ اعتبارها احياناً اخرى • هنا يوجد تصادم بين انظمة اخلاقية متباينة ، وهذه الانظمة «قاسية» لا تتغير بحد ذاتها ، وتنشأ بينها دهاليز مظلمة • وتفقد هذه الانظمة امكانية التاكيد القاطع في خضمّ حركة الحياة ، في تصادم الشخصوس ووجهات النظر والاموضاع النفسية •

يدور تبادل آراء ساذجة سطحية في أحد صالونات الطبقة الراقية «لتوضيح» وضع آتآ :

«— كلا ، انا اعتقد ، بلا سخرية ، ان من اجل معرفة الحب ، يجب اقتراف الخطأ ومن ثم اصلاحه — قالت الاميرة بيتسي •
— حتى بعد الزواج ؟ — تساءلت زوجة الدبلوماسي ضاحكة •
— التوبة ممكنة في كل وقت — ردد الدبلوماسي هذا المثل الانكليزي •

التقطت الاميرة بيتسي الكلام قائلة : بالضبط ، يجب اقتراف الخطأ ومن ثم اصلاحه» •

في هذا الحوار تظهر « الصورة الخارجية » لقصة «خطأ» آتآ و «اصلاحها» • لكن قصة الخيانة الزوجية ، المغرية بالنسبة «للمجتمع الراقي» قد تحولت الى مأساة عظيمة بالنسبة لآتآ • انها

تمرّ عبر مدرج تقييم الاميرة شرييتسكايا والكوتيسه فرونسكايا •
انها تاكيد لرأي دوللي وسريوجا • لقد ظهرت آثا انساناً حقيقياً ،
كان الحب والحياة يملآن قلبها المضطرب ، ولم تكن لديها فكرة
خاصة تضيء لها مصيرها وتحدد قدرها •

لقد كشفت للناس عن مختلف جوانب طبيعتها ورأى الناس
فيها المذنبه والانسان «المقدس» • لقد تبدل واختلط كل شيء فيها:
«شعرت في تلك اللحظة انها لاتستطيع التعبير بالكلمات عن ذلك الشعور
بالخجل ، بالفرح ، بالرعب امام ولوج الحياة...» ، «انها كالانسان
الجائع عندما يقدم له الطعام» • اختلط الخجل والفرح والرعب في
آثا... الخجل من وضعها الجديد غير الاعتيادي ، الفرح بالتحرر
والتمتع بالحياة كاملة ، الرعب امام المجهول ، امام «اليد اليمنى»
لشبح الانتقام • لكن «المجتمع» المحيط بها لايمكن ان يهدأ •
وصار الشبح الذي يخلق الحياة الحيّة يدفع «بالسيول» الجارفة
نحو الأوطر «الشرعية» وبذلك استطاع ان يقتل آثا • يضيق
مجتمع الطبقة الراقية الخناق على حريتها الحقيقية ، على الاجواء
الممكنة لاستقلاليتها حتى النهاية • ويبقى الملجأ الوحيد لها ، كما
كانت تعتقد ، هو حب ابنها سريوجا • «تذكرت ذلك الدور
الصميمي الى حد ما ، رغم ضخامته ، وهو دور الأم التي تعيش
من اجل ابنها ، ذلك الدور الذي اخذته على عاتقها في السنوات
الاخيرة وشعرت بالسعادة لموقفها هذا • ان لديها مملكة مستقلة
عن الاوضاع التي تكون فيها لزوجها كارينين ولعشيقتها فرونسكي •

هذه الملكة - هي ابنا» • لكن آنا تجسّد هذه الملكة بعد ولادتها لابنتها • الآن لديها «زوجان» وطفلان • ولم تبقى لديها اية مملكة • بقي لديها فرونسكي فقط • وهذه الملكة قد انهارت ايضاً • قتلت آنا نفسها • لم يكن هذا القرار هو ابن الساعة ولم يأت نتيجة ضعف شخصيتها ، بل من المحتمل انه جاء «تمهيداً شاملاً» للموت •

تجسّد حلم آنا المثالي عن الزوجين المتساكين السعيدين وذلك عند سريرها وهي تنازع الموت ، حيث رأت كيف كان الزوجان القاتلان «يتطلعان» في عينيها • كان الاثنان قاتلين فعلاً • وقد شعر فرونسكي بذلك الاحساس بشكل حاد • يتردد موضوع القتل في الرواية بوضوح ، فيشير مقتل الحصان فرو - فرو الى ذلك مجازاً ، كذلك يرمز الى الشيء نفسه مقتل الحارس ، ويجسّده واقعياً وبشكل متكامل - مصير آنا • كتب تولستوي عن فرونسكي قائلاً :

«رغم هلع القاتل امام جثة القتيل ، يجب عليه تقطيعها واخفاؤها ، يجب استغلال كون القاتل قد اقترف القتل • ويندفع القاتل بحقد وحماس نحو الجثة وكأنه يسحبها ، يقطعها ، وهو يغطي وجهها وكتفيها بقبلاته» •

قتل فرونسكي آنا بحبه اياها ، اما الكسي الكساندروفيتش كارينين فقد قتلها بكرهه لها : «لم يستطع ابعاد فكرة كون موتها سينهي صعوبة موقفه تماماً» • ويساوي الكاتب ما بين هاتين

الشخصيتين في المنهج النفسي • «يرتطم هدوء فرونسكي وثقتيه كمنجل على صخرة ثقة الكسي الكساندروفيتش الباردة بنفسه» •

ان دور الكسي الكساندروفيتش «العادل» الورع في قتل آنا هو اكثر تعقيداً من دور فرونسكي • يعرف الكسي الكساندروفيتش جوانب النفس البشرية التي تتعرض للتخريب بقوة اكبر • فهو يهتم بالمظهر الخارجي لسلوك آنا ، بالمحافظة على شكلية الزواج وليس محتواه : «احاسيسها ، ماحدث وما يمكن ان يحدث في نفسها ، هذا لايهمني ، انه يعود لضميرها ويخضع للدين — قال كارينين لنفسه وهو يشعر براحة نفسية بعد ان عثر على تلك النقطة القانونية التي تتفق والظرف القائم» • لاتختفي موضوعة الضمير والدين من الرواية بلا أثر • فيشعر الكسي الكساندروفيتش بان آنا ستصطدم بهذه المسألة ان عاجلاً ام آجلاً • وهذا ماحدث فعلاً ، فقد كان الاحساس الاول «بالخطيئة» مرتبطاً بالاستغائة بالآله :

«— ياإلهي ! اغفر لي — قالت ذلك بنشيج وهي تضم يديها الى صدرها • لقد شعرت بنفسها مجرمة ومذنبّة بحيث لم يبق امامها فقط غير الذلّ وطلب الصفح ، فليس في حياتها الآن احد غيره (فرونسكي) ولهذا توجهت اليه ضارعة تطلب الصفح» •

في استدلالات آنا «التجديفية» الغريبة ، يبدو الاله وكأنه يقف جنباً الى جنب مع فرونسكي • في تلك اللحظة حدثت عملية التحول النصفى عن الدين ، ثم اعقب ذلك تحول آنا النهائي عنه :

« كانت تردد بلا انقطاع : يا الهي ! يا الهي ! ولم يكن لكلمة الاله أيّ معني في نفسها . كانت تشك في الدين رغم تربيتها الدينية . لذلك ففكرة البحث عن سند لموقفها من الدين غريبة عنها تماما وهي اشبه بطلب المساعدة من زوجها الكسي الكساندروفيتش كارينين . لقد عرفت مسبقا ان مساعدة الدين لها مستحيلة إلا بشرط التخلي عن ذلك الشيء الذي تعتبره هو كل معنى الحياة » .

اصبح الدين مرتبطا عندها بالكسي الكساندروفيتش . يظهر فروفسكي ثانية مع الكسي الكساندروفيتش في مركب نفسي معقد ، حيث ينتظرهما ندم عاجل ، لكنهما سيصلان الى هذا الندم بضمن باهض : تبدو آنا على حافة القبر ، وفي هذه اللحظة بالذات تبدأ نعمة الضمير بالتردد عندها بوضوح . كذلك موضوع الاعتراف « بالخطيئة » فتشدّها الموعظة الانجيلية عن الخاطئة النادمة .

يبرز موضوع الحديث الانجيلي لأول مرة في مناقشات قسطنطين ليفين مع « الخاطيء » ستيف اوبلونسكي . لقد خان ستيف عائلته ، وهو يؤكد الآن ان داخل روحه مأساة كبيرة . يدحض قسطنطين ليفين ذلك بشدة قائلا : « ... من العبث ان يتحدث عن المأساة اولئك الذين لا يعرفون سوى الحب العذري . اما بالنسبة للحب العذري فلا يمكن ان تحدث فيه مأساة لان كل شيء في هذا الحب واضح نظيف ... » .

رغم ان الحديث يدور هنا عن مواضيع تبدو وكأنه لا علاقة لها بآنا ، لكننا نشعر ان النقاش يحسّ البطولة ايضا . يجب ستيف

وهو يتحدث الى ليفين : « انت تريد ان يكون لنشاط الانسان هدف معين دائما . هذا لا يحدث . كل التنوع ، كل الروعة ، كل الجمال يتكون من الظل والضوء » . والشئ نفسه — عن آثا .
يظهر موضوع « الخاطئة » في نصّ مناقشة ليفين مع اوبلونسكي حيث يقول :

« لم أشاهد ساقطات رائعات ، ولن أراهن » . لكن امثال تلك الخاطئة الفرنسية بشعرها المجعد وهي تقف الى المنضدة — كانت كريهة بالنسبة لي ، ومثلها كل الساقطات .
— والانجيليون

— آه ، كفى ! لو كان المسيح يعرف ان كلماته سيساء استعمالها لما تفوه بتلك الكلمات ابدا . انهم لا يتذكرون من الانجيل باكله الا تلك الكلمات فقط » .

يتناول اطار المناقشة الشامل آثا من مختلف المواقف الاخلاقية . وتوحد آثا تلك المواقف بشخصيتها وبمسيرها . هنا كأن تولستوي يقول : يمكنكم ان تفكروا كما تشتهون ، ويمكن ان تكون آراؤكم عادلة جدا ، لكن الحياة اكثر تعقيدا من أي جمود . لقد وجدت آثا المخرج المبرر لها من موقفها الشائك — وهو الموت .

وكما اسلفنا ، فقد جرت « التجربة العامة » للموت عندما ولدت آثا طفلتها . ان الموت يسحب وراءه احداثا ذات معنى مزدوج .
اولا : تنبعث الموعظة الانجيلية عن الخاطئة الرائعة على

لسان آنا وهي تحتضر • وظهر ان «الساقطة» الرائعة هي آنا كارينينا ، فنجدها تردد : « شيء واحد يهمني : اصفح عني ، اصفح تماما ! انني كريهة ، لكن المربية حدثتني ان القديسة المعذبة — ما اسمها ؟ — كانت أسوء مني » •

يتقبل كارينين هذه الصيغة للإنجيلية « ليتسلح » بها • « قال الكسي الكساندروفيتش : ومن رمى الحجر ؟ (الكوتيسة ليديا ايفانوفنا — المؤلف) — ويبدو انه كان راضيا عن دوره — لقد غفرت لها كل شيء ولا استطيع حرمانها من حاجتها الى الحب — حبها لابنها ... » •

كان فرونسكي « يعقد آمالا كبيرة على فاريا ، زوجة الاخ • كان يعتقد انها لن ترمي الحجر ، ستسافر الى آنا وستقبلها ببساطة وحسب » • • اما آمال آنا كارينينا فقد تحققت مرتين : باقتراب الموت وبمعنى الموعظة عن « القديسة المعذبة » •

المعنى الثاني للاحداث المذكورة مرتبط بالبعث الاخلاقي لكارينين وفرونسكي امام احتضار آنا • ويتم استعراض الحلم — الموعظة ، الذي تحدثنا عنه سابقا ، كالموعظة عن الخاطئة ، وفق منهج واقعي :

« سحب الكسي الكساندروفيتش يدي فرونسكي من على وجهه الذي ارتسم عليه كل مافيه من ألم وخجل • — أعطه يدك ، اصفح عنه — • ومد الكسي الكساندروفيتش يده له دون ان يمنع الدموع المنحدرة من عينيه » •

يعتقد الكاتب ان هؤلاء الناس قد توارثوا هذا «دون ان يفهموا ذلك الشيء الذي هو الخير ودون ان يفهموا الشر الاخلاقي» • يشعر كارينين الآن « فجأة بذلك الشيء... الذي اعتقد بعدم وجود حل» له عندما أدان واتهم وكره ، وأصبح واضحا بسيطا عندما أحب وأصفح » • كذلك نضج فرونسكي « فشعر بعلو مكانة كارينين وانحطاطه هو ، بأحقية ذاك وزيفه هو ، أحسن بطيبة روح الزوج حتى وهو في مأساته ، اما هو فتافه ومنحط في خداعه » • ويطلق فرونسكي النار على نفسه ، كاشفا بذلك عن صحوته من « حلم الحياة » ، عن انسانيته التي لم تنطفئ في داخله تماما •

تنبأت آنا بكل ذلك وفهمته ، فقد فتحت « التجربة العامة » للموت عينيها على الكثير ولمست قوة الموت الاخلاقية ، التي تمزق أقنعة الناس وتوقفهم من سباتهم العميق •

يبدو الابطال غير مذنبين ، في وضعهم المذكور اعلاه • المذنب هو «النظام» الذي يخضعون له ، فهم يصبحون اناسا عندما «ينصلون» عن ذلك «النظام» • اشار تولستوي الى ان هذا يحدث في حالات شاذة وفي ظروف تكون فيها جذور المأساة عميقة • تماما كذلك الفيلسوف الذي يناقشه ليفين والذي يتوصل الى فهم معنى الحياة عن طريق مختلف الاستنتاجات الغريبة (١٢) اللاعلمية المرتابة كذلك يقترب كارينين وفرونسكي من الانسانية عن طريق قاسية مرتابة •

تستخدم آنا ، بعد ذلك ، «السلاح» المجرب وهو الموت

لتغير به علاقة الناس المحيطين بها مع انفسهم • لهذا السبب تبرز في الرواية نعمة الانتقام • تطرق هذه النعمة افكار آنا كارينينا باصرار : «سأعاقبه واتخلص من الجميع ومن نفسي » ، « أموت وسيندم هو ، سيأسف ، سيحب ، سيعاني من اجلي » •

فهم فرونسكي مغزى تصرفها ، « حاول ان يتذكرها كما كانت عندما التقى بها اول مرة في محطة القطار ، غامضة ، رائعة . حبيبة ، تبحث عن السعادة وتمنحها ، وليست (منتقمة قاسية - المؤلف) كما بدت له في اللحظة السابقة » •

وهكذا ، فلا يعتبر الانتحار عقابا ذاتيا بالنسبة لآنا • انه فضيلة التخلص من المعاناة • تعتقد آنا من اجل الكرامة الانسانية المهانة ومن اجل احساس الحب المنبوذة ، مع موضوع الانتقام من «الخاطئين المحترفين » ومن المجتمع الذي قتل آنا •

في ضوء ذلك يتحول العامل الذاتي الى تعميم نموذجي واسع • «يؤيد» الكاتب بنفسه انتقام آنا وذلك برسمه الصور التي تفضح حياة مجتمع الطبقة الراقية بقسوة واضفائه طبيعة القتل على ممثلي ذلك المجتمع • من هذا المنطلق يمكن اعتبار الكلمة التي تفتتح بها الرواية : « الانتقام مني لقاء ماجنت يداي » هي موقف مبدئي للكاتب الذي «مزق كل الاقنعة على اختلاف اشكالها » (١٣) •

يؤكد الكاتب عدالة انتقام آنا ، ويحاول اقناعنا باصرار على انها يجب ان تعيش • فبطلة الرواية تتميز عن بقية شخصيات

تولستوي بكونها «الاستيقاظ من حلم الحياة» الهاديء النير كما فعل اندريه بولكونسكي ، الذي غادر الى تلك الجهة من «القدر المحتوم» بسلام ، بل انها تعرض العصيان والتمزق النفسي الذي يجبر على الارتعاش من الناس الاحياء والارتعاب من هاوية التلاشي التي تفغر فاهها .

لا يتمخض الاستيقاظ من «حلم الحياة» في آتآ عن الخضوع الانجيلي ، بل عن الاحتجاج العاصف . ولا توقد آتآ قنديل النور الابدي الهاديء ، بل تطفىء «شمعة الحياة» بقوة .

ان موت آتآ مخالف للطبيعة ، مؤلم ، بشع ، قاس . ولن نجد في مؤلفات تولستوي السابقة اداة مكشوفة للموت كما في موت آتآ . كان تولستوي ، كقاعدة ، يحاول سابقاً (وحتى بعد ذلك) ان «يدخل» الموت في الدائرة «الحقيقية» للحياة ، لذلك نجد ابطاله وكأن الموت يطهرهم ، وعندما يصور الكاتب موت الناس فانه ، عادة ، يضيء عليهم جو الهدوء والاستسلام . فيتحدث في قصة «الطفولة» عن المرحومة والدته نيكولينكا . «لِمَ هكذا صارمة وباردة كل قسماات وجهها ؟ لِمَ شفتاها شاحبتان هكذا ، وشكلهما رائع يعبر» بهذه العظمة عن هدوء مساوي ؟ » .

انعكس السؤال التالي على وجه الاميرة بولكونسكايا (زوجة الامير اندريه بولكونسكي - المترجم) وهي تحتضر : « لقد أحببتكم جميعاً ولم اعمل شيئاً يضرّ باحدكم ، فلمَ صنعتُم

بي هكذا ؟ - هذا ما نطقت به تعابير وجهها الرائع ، البأس ،
الميت » .

كان لأيفان ايليتش (بطل قصة «موت ايفان ايليتش» -
المترجم) « كما لغيره من الاموات ، وجه جميل ، يبدون وكأنه الآن
اكثر اهمية مما كان وهو حي » . كان يعلو وجهه التعبير من ان ما
يجب عمله قد أنجز ، وأنجز بشكل صحيح ... » .

يلعن تولستوي الموت في «آثا كارينينا» . كان جسد آثا
المفترج المسجى ، وعيناها المفتوحتان - كل ملامحها عبارة عن
لوم صارخ ، لوم واحتجاج وليس استسلاماً للأبدية . انها بكامل
كيانها تجسيد للحياة المقطوعة اغتصاباً . يجب ان يعيش الانسان !
ليس بروحه حسب بل وبجسمه ، بلحمه ودمه ... خلود
الجسد - هذه هي الامنية القصوى التي يتمناها تولستوي -
كخلود الروح .

تذكر فرونسكي : «... كان الجسد المفترج ملقى على
طاولة الشكنة بلا خجل بين الاغراب ، والذي كان ملقاً بالحياة قبل
قليل : الرأس مائل الى الخلف بجذائله الثقيلة وبخصلاته المتلاعبة
على الصدفين . وظهر على الوجه الرائع ، ذي الفم القرمزي نصف
المفتوح ، تعبير جامد غريب - مؤلم على الشفتين ومرعب في العينين
المفتوحتين ، وكأنها تنطق بتلك الكلمة المخيفة التي أطلقها في وجهه
ساعة الخصام » .

لم يكن يعلو وجهها ذلك الهدوء السماوي ولاتلك الثقة بصحة عملها ، بل العكس حيث يطفى تعبير الرعب في العينين المفتوحتين على طفولة ورقّة الوجه الرائع و «البأس على الشفتين» . لا تتحدث هاتان العينان المفتوحتان عن فظاعة الموت فقط بل وعن الرغبة الملتهبة بمواصلة الحياة . في موت آتٍ ، كما في العقدة العويصة المتواصلة ، ينتصب امام الكاتب وبطلته سؤال لم يعثرا له عليّ حلّ وهو يتطلبه برغبة متوسلة وبحزن يائس .

كتب غ . ف . بليخانوف : «تولستوي ... لم يكن باستطاعته العثور على اي شيء مقنع في حجج فيرباخ المناقضة لفكرة الخلود الذاتي ، وهي الفكرة التي تعتبر كضرورة نفسية بالنسبة له . اما اذا عاش في روحه التعطش للخلود الى جانب الوعي الوثنى بوحده مع الطبيعة ، فان هذا الوعي يقوده الى عدم القدرة على تعزية روحه بفكرة خلود ما بعد الحياة ، كقدامى المسيحيين . كلا ان مثل هذا الخلود غير مُعثرٍ بالنسبة له . كان بحاجة الى ذلك الخلود الذي يستثمر فيه والى الأبد التناقض بين ال «أنا» الذاتية الخاصة به وبين ال «لا أنا» الرائعة الخاصة بالطبيعة . كان بحاجة الى ذلك الخلود الذي لا ينقطع فيه الاحساس بالهواء الحار المحيط به ، المتصاعد بحلقات والمتلاشي في البعد اللانهائي ، ، والذي ، يصنع الزرقة العميقة للسماء اللامتناهية ، ، انه بحاجة الى ذلك الخلود الذي تستطيع فيه المجاميع العديدة من الحشرات ان تواصل طنينها وأزيزها وتزحف فيه الدعسوقات وتصدح الطيور في كل مكان حولنا . باختصار ، لم يجد لنفسه أية مؤساة في خلود الروح في

الفكر المسيحي : انه بحاجة الى خلود الجسد • والمأساة العظمى
تقريباً في حياته هي تلك الحقيقة الواضحة للعيان عن ان مثل هذا
الخلود مستحيل»^(١٤) •

وصلت آتاً الى نهاية حياتها الدنيوية ، لكنها حتى وهي ميتة
كانت تدعو الى الحياة •

وضع الكاتب شخصية قسطنطين ليفين امام نفس «المنحدر»
الذي تهاوت فيه آتاً • كان موضوع الشر يقلق ليفين كثيراً •
«يجب قطع تلك الرابطة مع الشر» ، وكانت الوسيلة الوحيدة الى
ذلك هو الموت» ، ولكن مع ذلك بقي ليفين حيّاً • «عندما فكر
ليفين : من هو ، ولم يعيش ؟ لم يعثر لنفسه على جواب ووصل
الى حّد التشاؤم • ولكن عندما لم يعد يطرح على نفسه تلك
الاسئلة ، صار وكأنه قد عرف من هو ومن اجل اي شيء
يعيش...» • فكر ليفين : هل توصلت الى حب القريب وعدم خنقه
بواسطة العقل ؟ لقد قالوا لي في طفولتي وآمنت به بفرح لانهم
قالوا ذلك الشيء الذي كان في نفسي • ولكن من اكتشف هذا ؟
ليس العقل • لقد اكتشف العقل الصراع من اجل البقاء واكتشف
القانون الذي يتطلب خنق كل ما يعيق تلبية الرغبات • هذه هي
استنتاجات العقل • اما حب انسان آخر فلا يمكن للعقل ان
يكتشفه لان ذلك غير عقلائي» •

اكتشفت آتاً بواسطة العقل ، قبيل انتحارها ، العالم البارد
المفتقر الى الحب • يتجاوب مونولوج آتاً الداخلي مع «اصداء»

افكار ليفين • «حاولت آتًا ان تتذكر الشيء الذي فكرت به جيداً آخر مرة ... نعم ، بما يقوله ياشفين : الحق والصراع من اجل البقاء هو الشيء الوحيد الذي يربط بين الناس» • بعد ان قرر ليفين ان العقل لا يستطيع فرض قانون الحب ، يواصل التفكير قائلاً : «نعم ، الكبرياء ... وليس كبرياء العقل حسب بل وغباء العقل • الشيء الاساس هو المراوغة ، مراوغة العقل بالذات احتيال العقل بالذات ...» •

تتردد في مونولوج آتًا الداخلي كذلك نعمة كبرياء العقل واحتياله : «نعم ، كانت فيه (فرونسكي) مهابة الانتصار المتكبر ، وكان فيه الحب ايضاً ، لكن النصيب الاكبر لكبرياء الانتصار • كان يتفاخر بي ، اما الآن فقد انتهى هذا ، لم يعد هناك ما يفخر به • لا يفخر بل يخجل • لقد اخذ مني كل ما كان باستطاعته أخذه ، اما الآن ليس بحاجة إلي» •

كانت تصرفات فرونسكي تجري وفق القانون الانساني ، القاسي ، قانون الصراع من اجل البقاء • لقد خنق كل من كان يقف في طريقه • وهو الذي قتل آتًا عن قصد او دون قصد ، فقد فتح فرونسكي امامها هاوية الشر ، واجتذبها «شيطان الشر» وراءه • «ألسنا قد جئنا الى هذا العالم فقط من اجل ان يكره أحدنا الآخر ، ولنعذب بعد ذلك انفسنا والآخرين ؟ » — هكذا فكرت آتًا ، تلاحظ آتًا فجأة ، بحر الشر اللانهائي باكملة ، وتوصلت الى خطة عجيبة لانقاذ ذاتها اخلاقياً والانبعاث مجدداً في عيون الناس القريبين

منها • وكما رأينا، فقد فهم ليفين ان أسس المجتمع الانساني الطبيعي لا تقوم على «الصراع من اجل البقاء» ولا على قانون الغاب ، بل على الاحساس بالحب والاحترام المتبادل • لكنه قد عرف هذا القانون في القرية وفي حياة المدينة • وفهم ليفين كذلك ان الشعور بالمودّة الانسانية والتلاحم والمساعدة المتبادلة يولد من خلال العمل • حتى الخصومة والتناقض بين المساهمين في العمل الجماعي وبينه ، هو الاقطاعي ليفين ، تتلاشى في عملية البناء المفرحة • «البعض من اولئك الفلاحين الذين ناقشهم حول العشب اكثر من غيرهم ، واغاضهم ، او اولئك الذين أرادوا خداعه ، هم انفسهم الذين ينحنون له بمرح ، وعلى الاغلب لا يضربون ولا يمكن ان يضربوا له أي شر او ندم ، بل ولا يتذكرون انهم أرادوا خداعه • لقد غرق كل ذلك في بحر العمل المرح الشامل» •

استوعبت آنا قانوناً مغايراً ، كشفه لها العقل ، ويرد على لسان ياشفين كالآتي : «انه يريد ان يسلبني ردائي ، وانا اريد ان اسلبه رداءه • هذه هي الحقيقة !» • لكن هذه كانت حقيقة خاصة بمجتمع ياشفين وكارينين وفرونسكي ، لذلك ليس عجباً ان حتى «الجبار» الكسي الكساندروفيتش كارينين نفسه يفهم في وقت معاناته للمأساة الحقيقية ان «الناس يدمرونه ، كما تدمر الكلاب الكلب الجريح الذي يعوي من الألم» •

لم تفهم آنا ولم تر مارآه ليفين وفهمه ، او ما كان يتوقعه — بيم يعيش الناس — ، لذلك تختار لنفسها الموت امام تهديد التسمم الحتمي القاتل للنور • لقد أوحى لها «العقل» بطريق الخلاص •

يستخدم تولستوي مصطلح «العقل» في مشاهد مختلفة • وتمتلك كلمة «عقل» وفي سياق الرواية ، معنى متعدد الجوانب بما فيها الجانب الاجتماعي • لذلك ليس عبثاً ان نجد الناس الذين لا يميل اليهم تولستوي والذين تمخضت عنهم الحياة المصطنعة الكاذبة ، يندفعون لاستخدام هذا المفهوم • هذه آتّا ، الباحثة عن مخرج من الطريق المسدود الذي وقعت فيه ، يأتيها الايحاء من سيدة كريهة ثرثرة تتحدث عن شيء ما ولكنها تدسّ ثرثرتها في مكونات تفكير آتّا • ترمي هذه السيدة عبارة «خلق العقل لكي يتخلص مما يقلقه ...» • تدهش هذه العبارة آتّا فتردد : «التخلص مما يقلق ...» ، وتواصل : «نعم ، يقلقني جداً ، وقد خلق العقل للتخلص ، اذاً يجب ان اتخلص • ولم لا نطفئ الشمعة عندما لا نرى شيئاً ، عندما يزعجنا النظر الى كل هذا ؟ • كل شيء مناف للحقيقة كذب ، خداع ، شر » •

لكن ليفين يدحض آتّا هنا • انه يتطلع الى حياة الشعب الكادح ولا يجد فيه قانون التفرقة بل قانون الوحدة • انه يزتاب من قوة ما خفية ، جبارة ، غير مفهومة ، لاتنطفئ ولا تنضب ، متسلطة على العالم •

تلتقي آتّا مع قسطنطين ليفين في نقضهما وعصيانهما الذاتي ضد العقم الروحي عند الانسان ، ضد الشر المتسلط • نرى هذين البطلين يسيران جنباً الى جنب ومستعدين ليمدّ كل منهما يده الى الآخر • لكن المؤسف ان آتّا لم يقدر لها ان تتخطى الهوة التي تفصلها عن العالم الآخر الذي يعيش فيه قسطنطين ليفين • لقد

انتهت آتًا نهاية تراجيدية ، لكنها انسان مثل ليفين ومثل الفلاحات
والفلاحون الاعتياديين الذين يكشفون امام ليفين معنى الوجود على
الارض ، تشحذ آتًا قبيل الموت كل قواها الروحية وتتخلص من
اصفاد المجتمع الشرير ، الغارق في الكذب ، فيكشف امامها عالم
الفرح والخير والسعادة • امام عجلات القطار المتلاحقة ، تنصب
عليها ، للحظة ، «مجموعة كاملة من ذكريات الطفولة والصبا ،
وينقش فجأة الظلام الذي يغطي كل شيء امامها ، فتبدو لها الحياة ،
لهنيهة ، مشرقة بكل انوار السعادة الماضية » •
لكن الشمعة تنطفئ على أثر ذلك ... وكأن تلك الاحاسيس قد
تجمدت وتحجرت على وجه آتًا الميتة : كانت آثار التنازع بين
الحياة والموت ظاهرة على وجهها بوضوح ، وأوضح ما يعبر عن
ذلك عيناها اللتان بقيتا مفتوحتين • كان اندفاعها الاخير نحو
السعادة ، نحو النور ، هو تجسيد للغريزة القوية الموروثة وكأنها
نابعة من كل الناس ، من الانسانية • لقد اثبت مصير ليفين ان
الانسان يجب ان يعيش ويستطيع ان يعيش ولكن بشكل آخر وفي
نظام آخر للمفاهيم الاخلاقية ، وتكشف امامه تدريجياً جوانب
جديدة وجديدة للحياة الصعبة التي لاتلن والتي تشق لها طريقاً
وسط المآسي والشقاء • «قادته افكاره الى الشك واعاقته عن النظر
الى ما يجب وما لا يجب • عندما لم يكن يفكر بل يعيش فقط ، كان
يحسّ بحضور الحاكم العادل داخل روحه ، والذي يقرر اي
التصرفات جيد وأيها رديء • وبمجرد ان لايتصرف بالشكل
المطلوب ، كان يشعر بذلك تواء» •

شرح الخادم فيودور ذلك الشيء الذي كان قد عرفه ليفين ،
فقد صاغ تجربة الحياة الشعبية بأفكاره الساذجة : انت حثي -
عيش اذا ! ، ولكن عيش بشكل تشعر فيه وكأنك جزء عضوي
من الجنس البشري . من اجل ذلك يجب ان لاتجعل من نفسك
نقيضاً للآخرين ، «العيش من اجل اشباع البطن» . فهم ليفين :
«ان كان للخير سبب ، فهو ليس بخير ، وان كان له أثر - جزاء ،
فهو ليس بخير ايضاً . الخير اذاً خارج نطاق سلسلة الاسباب
والآثار .

انني اعرفه ، وكلنا يعرفه . لكنني ابحث عن المعجزات ، أنا
حزين لانني لم اشاهد المعجزة التي تقنعني . وهذه هي المعجزة
الوحيدة الممكنة والموجودة دائماً ، وتحيط بي من مختلف الجهات،
ولكنني لم احظها !

أية معجزة يمكن ان تكون اكبر من هذه ؟» .

الخير الذي يقع خارج نطاق سلسلة الاسباب والنتائج هو
الحب . ظهرت المعجزة التي لاتكبرها معجزة في الوجود لآناً
كارينينا ، كما يعتقد تولستوي : لقد أحببت فرونسكي ومنحته
كل شيء دون ان تفكر بشواب عن ذلك . ولكن بدأ بالظهور
تدريجياً ذلك الشيء الذي حدده الفلاح فيودور ببساطة وهو
« العيش لاشباع البطن » والذي يرى فيه ليفين قانوناً لما يسمى
بالمجتمع «المتحضر» و «عقلاء» له : «يقول فيودور ان الشواب
كريلوف يعيش لاشباع بطنه . هذا مفهوم ومعقول . فنحن جميعاً ،

ككائنات حيّة ، لا يمكن ان نعيش بشكل آخر • كما نعيش
لبطوننا» •

مجتمع عائلات فرونسكي ، ياشفين ، كارينين ، «المتعقل»
باكملة يجبر آنا الضائعة ان تعيش لنفسها ، وهي لاتستطيع التصرف
خلاف ذلك • انها معذمة ، لم يبق لها إلا حياتها الخاصة الصغيرة
الشبيهة «بقاعة» في هذا الكون •

يفكر ليفين : «في الزمن اللامتناهي ، في الامومة اللامتناهية ،
في الفضاء اللامتناهي تبرز فقاعة - جسم» ، تصمد هذه الفقاعة
فترة ثم تنفجر ، هذه الفقاعة هي آنا» • يشير منهج تفكير ليفين ،
دون شك ، شخصية آنا • انها الفلسفة الغارقة في الوحدة والتي
وقعت فيها آنا • تناضل آنا من اجل نفسها ، من اجل ال «أنا»
عندها ، لكنها تغدو اكثر وحدة • «يزداد حبي حماساً وإثنية ،
أما حبه فينطفئ ، ولهذا فنحن نفترق - واصلت آنا تفكيرها -
هنا لا تجدي المساعدة • كل شيء عندي فيه وحدة ، انا اريد ان
يمنحني نفسه كاملة اكثر فاكتر ، اما هو فيريد الابتعاد عني اكثر
فاكثر» •

«لو استطعت ان اكون شيئاً آخر غير الخلية التي تحب
ملاطفته فقط ، لكنني لاستطيع ولا اريد ان اكون غير ذلك •
انني برغبتني هذه أثير في نفسه الاشمزاز وهو يشير في الحقد ،
ولا يمكن غير ذلك» - هذا ماقررتة آنا لنفسها • انها على حق •
وهي كذلك محقة في ان الخير القائم على ردّ الجميل ليس هو

بخير • انها تتفق مع ليفين في ذلك : «ان كان (فرونسكي) لا يحبني وسيكون طيباً ورقيقاً معي بدافع ردّ الجميل ، فلن يكون الشيء الذي أريد - ان ذلك أتعس ألف مرة حتى من الحقدا » •

تكشف هذه الرابطة «المونولوجية» الجديدة بين آثا وليفين بوضوح عن التقاء البطلين وابتعادهما في اكثر اللحظات اهمية في حياتهما •

تبدو آثا ، وكأنها «تندفع» نحو ليفين ، ولكن هوّة تفصل بينهما • يحسّ البطلان بسلطة الموت المحتومة • ولم تستطع آثا ان تفهم الارتباط مع الناس الآخرين ، مع جماهير الناس ، مع المبادئ الشعبية عن الحياة ، لذلك تنطوي على نفسها وتبقى وحيدة وسط ذلك العالم الذي يبدو لها وكأنه صحراء شاسعة • اما ليفين ، فيدفعه الخوف من الموت الى الفلاح الذي أكد فيه الايمان بحيوية «الحياة الأبدية» •

مأساة آثا - هي مأساة العزلة في المجتمع الميت روحياً • يكشف تولستوي للقارئ عن هيكل هذا المجتمع القاتل • ان فردية آثا تبررها ادانة المجتمع لها ، فدفاعها عن ا «انا» الذاتية تابع من القناعة بلا ابالية المحيطين بالآم واحزان الانسان ، ومن القناعة بالضعف امام النهاية المحتومة التي تحسّ بها دوماً في كل «نذير شؤم» •

يجب ان نشير الى ان سلوك آثا ونفسيته في ظروف الابتعاد عن الناس وعن المجتمع الغريب بالنسبة لها ، يذكرنا بشخصية

بيتشورين (رواية «بطل من هذا الزمان» - المترجم) بطل
ليرماتشوف • نحن نتذكر آراءه في «الجبري» وفي «الناس
الحكماء» الذين آمنوا بأن «السماء كلها ، بما فيها من سكان
لا يحصون ، تنظر اليهم بتعاطف رغم انها خرساء ، لكنها ثابتة
لا تتغير ا ••» والآن «••• نحن احفادهم المساكين المشردين في
الارض بلا ايمان ولا كرامة ، بلا متعة ولا خوف عدا ذلك الخوف
الارادي الذي يعتصر القلب عند التفكير بالنهاية المحتومة ، انا
لسنا قادرين بعد الآن على التضحية الكبرى من اجل خير الانسانية
ولا حتى من اجل سعادتنا الخاصة •••» •

تتجاوب آراء بيتشورين مع افكار تولستوي اذا ما صرفنا
النظر عن ذلك الشيء الذي دخلها من جانب شخصية البطل والعصر •
لقد بدت آنا في موقف الانسان المتشرد في الارض بلا
ايمان ولا كرامة ، بلا متعة ولا خوف ، وهي تفكر في النهاية
المحتومة • لكنها مع ذلك افضل بكثير من اولئك «الخاطئين
المحترفين» الغارقين في «حلم الحياة» بلا صحوة وبطمأنينة قانعة •

يفصل الكاتب بين آنا وبين ستيف اوبلونسكي ، الذي يبدو
مذبذباً كأخته • لكن آنا تثور ضد «حلم الحياة» وتواصل العصيان
حتى النهاية ، اما ستيف فيغط في ذلك «الحلم» عن وعي متعمد :
هكذا كان اعتيادياً وافضل • فضلت آنا الموت الجسدي ، أما
ستيف فيفضل الموت الروحي • بعد الخصام مع زوجته ، وفي غمرة
الارتباك ، يفكر ستيف اوبلونسكي ، ما العمل • «لم يكن هناك

جواب ، عدا ذلك الجواب العام الذي تقدمه الحياة لكل الاسئلة المعقدة التي لاحل لها وهو : يجب العيش وفق متطلبات اليوم ، اي النسيان • ولا يمكن النسيان عن طريق الحلم الى ان يحل الليل على اقل تقدير ••• اذا يجب النسيان (بواسطة حلم الحياة — المؤلف) « (١٥) •

يقود تولستوي القارئ تدريجياً الى رد الاعتبار النهائي لآنا كارينينا ، مبيناً تفوقها الروحي على «الخاطئين» من وسطها الاجتماعي •

تريد آنا ان تعيش^(١٦) وان تحب • انها تحاول بكل قواها ان تحقق ذلك • ولكن لماذا تختار الموت ؟ ولماذا لا يعيق الحب الموت ؟

كشف حب آنا عن روحها ، ورفع عنها اقنعة الكذب والخداع التي حاولت ان تخفي بها مشاعرها نحو فرونسكي في البداية • وبدلاً من ان يكون الحب قوة ، جعلها جريحة • وأراد الناس تدميرها مباشرة • لقد فكرت بالصراع ضد فرونسكي ، لكنها صارت «نظام الاشياء» المتجسد في فرونسكي •

تحاكم آنا فرونسكي بقسوة ولكن بعدل • لقد تغلب «كبرياء الانتصار» على الاحساس بالحب • طلب فرونسكي من آنا ان تكون خارج نطاق حبه • ومن اجل ان يكون مظهر الانتصار و «شكل» الحب اعتيادياً ، تقليدياً ، فقد تطلب التضحيات • اعتقدت آنا بإمكانية الاقتصار على تضحية واحدة ،

لكنها ما ان قامت بذلك حتى توجب عليها التضحية بالبقية كلها .
كانت هذه التضحيات تبدو وكأنها مساندة للحب ، لكن الواقع هو
ان الحب نفسه قد اصبح اجحافاً وتبخرت التضحيات فصار أناياً
ولم يجلب الخير لأننا ولا لأنسانها الحبيب .

لم يحلّ حبّ آنا وفرونسكي عقدة حياتهما الصعبة ، كحب
اندريه بولكونسكي ويير ييزوخوف لتاشا وحب ليفين لكيتي ،
بل تمّخص عن تعقيد جديد لانه اتخذ اتجاهاً قبيحاً وغير سليم ،
وخضع طوعاً ام كرهاً لقوانين مجتمع الطبقة الراقية الكاذبة . لقد
مزّقت آنا عن نفسها ذلك الشيء العالي الذي لا يصلح للتضحية
في الظروف الاخرى وحوّله الى قطع صغيرة . هنا يتضح المعدن
الانساني القبيح للوسط المحيط بها .

كانت آنا مضطرة ان «تبادل» سريوجا (ابنها - المترجم) ،
وحرمت من حبها لابنتها . انها مستعدة للوصول حتى المذلة من
اجل طيف السعادة .

تفكر آنا بفرونسكي : «انه عادل ، شريف ، انه يحبني وأنا
أحبه ، خلال ايام سيتم الطلاق . ماذا أريد اكثر من ذلك ؟ اريد
الطمأنينة والثقة ، وسأخذ البقية على عاتقي . نعم ، الان وبمجرد
ان يصل سأقول له انني كنت مخطئة ، رغم انني لم اخطيء . . . »
لاتلاحظ آنا التناقض في افكارها ، فان كان هناك حب
حقيقي فلماذا تحمّل نفسها خطأ لا وجود له ؟
لكن هذه تضحية ايضاً .

لقد حرمتها هذه التضحيات من افضل ما في حياتها التي كانت غير مكتملة وكان يطحنها الشك والأسى . وقد عاقبتها الحياة كامرأة وكأم .

وهكذا ، من اجل أن تستعيد ولو جزءاً من حب فرونسكي ، ومن اجل ان تبعث «الروح» في العلاقة بينهما ، قررت آنا الاقدام على تضحيتها الاخيرة : ان تقتل نفسها .

«وتمثل لها الموت باعتباره الوسيلة الوحيدة (التشديد لي — المؤلف) لبعث الحب من جديد في قلبه (فرونسكي) ومعاقبته والانتصار عليه في ذلك الصراع الذي جلبه معه ذلك الروح الشرير وهو يسكن قلبها ، وتمثل لها هذا الموت بوضوح وبصورة حيّة» . وهكذا فان الموت بالنسبة لآنا ، كما اسلفنا ، لم يكن عقاباً . قال فيرباخ : «الموت خير ، بل وحتى حق — انه الحق الطبيعي المقدس للمسحوق من اجل التخلص من الشرّ الجاثم فوقه . الموت ليس عقاباً عن خطيئة مقترفة ، بل هو هبة تمنح لقاء المعاناة والمعارك . لذلك كان قدامى الاغريق والرومان يضعون الاكاليل على موتاهم كعلامة الانتصار والشرف» (١٩) .

اضافة الى ما تقدم فان الموت بالنسبة لآنا هو «انبعاث» في ذاكرة الناس الآخرين وتجديد لوعيها الاخلاقي المتكدر ، المتهدم المملول . فكرت آنا : «خجل وعار الكسي الكساندروفيتش وسريوجا ، وخجلي الفظيع — كل هذا سيمحيه الموت ...» .

عقاب آثا - في ضميرها الذي اعلن حكمه لقطعي القاسي
ضد الوسط المحيط بها وضئها شخصياً •

كتب فيرباخ ، في المصدر السابق ، قائلاً : «صوت الضمير -
هو صدى نداء المغلوب الى الانتقام • لقد تصوروا انهم يكتشفون
في الضمير جوهرأ معينأ ، موجودأ فوق القدرة البشرية وخارجها ،
ولكن غاب عن بال الآلهة المسيطرة على المكائن ان في الضمير
ايضأ يكون الانسان للانسان - إلها ، عدا ان هذا الاله الانساني
لا يعتبر منقذأ بل منتقم ضميري - ماهو إلا الـ ، أنا ، الخاصة بي
والتي تضع نفسها محل ، انت ، المهانة ، وماهو إلا ممثل لسعادة
انسان آخر قائم على اساس السعي الذاتي نحو السعادة وبتوجيه
من ذلك لانني اعرف من احساسي الذاتي ماهو الألم ، ولكن
بنفس البواعث التي اتحاشى فيها المعاناة ، استطيع ان اجرب
تقريع الضمير نتيجة الالم المسبب للآخرين • ووفق نفس تلك
الاسس التي لاأريد بموجبها ان يؤذوني ، استطيع فقط ان اجرب
الندم نتيجة الاذى المسبب لانسان آخر » (٢٠) •

في هذا الاطار يمكن اكتشاف جانب آخر من فكرة مقدمة
الرواية • لم تكن آثا مذنبه ، موضوعاً ، لكي تعاقب بحرمانها
من الحياة • فمحاكمتها لنفسها هي محاكمة في غاية القسوة • لقد
بدأ تولستوي برد - اعتبار آثا منذ المسودة الاولى ، فقد تحدث
ن • ن • غوسيف حول هذا الموضوع قائلاً : «حتى اتجارها
يكتسب طبيعة اخلاقية : فهي تغادر الحياة من اجل حل تلك

الحزمة المعقدة من التناقضات التي اربكت حياتها وحياة كارينين وفرونسكي . كانت تتمنى الموت لزوجها سابقاً ، اما الآن فقد قررت انها هي التي يجب ان تموت وليس هو ،، الطبيب الصالح ،، انها تموت بمزاج منتعش وهي تحمل فكرة كونها ،، ليست منحطة ، بل مسكينة رائعة ،، . وواضح ان المؤلف يبرر انتحار بطلته ، تماماً كما برر قبل عشرين عاماً انتحار نخليودوف بطل قصته ،، يوميات واضح العلامات ،،» (٢١) .

أضفت آناً على محراب التضحية من اجل الحب كل ما كان عزيزاً ومقدساً في نفسها ، ولم تتلق عن ذلك إلا المعاناة ، فكانت طيلة حياتها « تطالع الكتاب المليء بالهلع والخداع والمصائب والشر » ، منذ لحظة التقائها بفرونسكي وشبح الموت يطاردها . تنبأت آناً بالموت بكل كيائها ، وشعرت بانفاس الموت بدءاً من موت عامل السكة الحديد وانهاء «بتكهنات» الاحلام ، احسّت بذلك حتى عندما كانت النهاية التراجيدية لاتزال بعيدة . يردّ تولستوي الاعتبار الى آناً بشكل لا يلاحظه القارئ تقريباً ، وذلك بادخاله «نعمة الموت» التي يحدد من خلالها «روحانية» بطلته .

يظهر الاحساس بتفوق «الخاطئة» اخلاقياً على اناس مجتمعها ، من خلال «التماسك» الفني الذي يرافقه وكأن مجالات حياة الابطال ووعيهم بعيد جداً عن المؤلف .

يبدو للوهلة الاولى ان مشهد موت نيكولاي ، شقيق قسطنطين ليفين ، وذلك المزاج الروحي الذي ظهر به الاخير نتيجة الموت هو مشهد « محايد » بالنسبة لبطل الرواية . ولكن لو أمعنا النظر في الهيكل الفني للرواية لاستطنا رؤية العلاقة المتبادلة بينهما .

كان قسطنطين ليفين يفكر بموت اخيه ، في الوقت الذي كانت كيتي تعاني فيه آلام الولادة المبرحة . « كان يعرف ويتحسس ان ما يحدث هو شبيه بالذي حدث قبل عام في فندق مركز المحافظة على فراش موت اخيه نيكولاي . كان ذلك مأساة - اما هذا فسعادة ، لكن تلك المأساة وهذه السعادة متشابهتان خارج نطاق كل الظروف الحياتية الاعتيادية ، وكأنها في هذه الحياة الاعتيادية عبارة عن ثقب يبدو من خلالها شيء سام معين^(٢٢) - (التشديد لي - المؤلف) . ان ما حدث متشابه بصعوبته وألمه ، متشابه في عدم ادراك ذلك السمو الذي حُلقت فيه الروح وبهذا الارتفاع الذي لم يفهمه سابقاً ولن يستطيع التفكير بمجازاته » .

لهذه الفكرة علاقة مباشرة بآثا كارينينا ، وفي هذه الكلمات يتردد الحكم المبرء لبطل الرواية ، ففيها الاعتراف بالشئ الذي وقع في حبال الخرافات المعقدة رغم عقل آثا ، ولكن روحها قد ارتفعت الى اعلى درجات الوعي الاخلاقي ، ذلك لانها شعرت بالموت ونظرت في ذلك « الثقب » الذي ظهر من خلاله شئ معين سام » .

يمسح هذا الشيء «السامي» عن آثا ذنوب «الخطايا»
الديوية ، وينقل محاكمتها من ايدي مثلي المجتمع الارستقراطي
الاقطاعي الخاطئين الى تلك المحكمة التي انعقدت داخل روحها .
يفتقر أناس المجتمع الارستقراطي الاقطاعي الى نقاء الحس
الاخلاقي ، يفتقرون الى عذاب الضمير ، ولذلك فهم يبقون بلا
عقاب .

أشار ب . م . أيخينباوم : «هنا - مشكلة الأخلاق
السامية . تعيش بيتسي تفيرسكايا وستيبان اركاديفيتش (ستيف
اوبلونسكي - المترجم) خارج نطاق الاخلاق ، كبقية اناس
الطبقة الراقية ، لذلك فهم يبقون خارج نطاق هذه المشكلة .
واصبحت آثا وفرونسكي خاضعين لمحكمتها الاخلاقية الذاتية
(«العدالة الأزلية») ، ذلك لانهما مأخوذان بالاندفاع الصميمي ،
فارتفعا فوق عالم النفاق والكذب والتفاهة ودخلا دائرة الاحاسيس
الانسانية حيث يتواجد هناك ليفين ، وآثا ، وفرونسكي . وليس
هناك من حاجة تدفع تولستوي وآلهته الى معالجة مشاكل
بيتسي تفيرسكايا ومن على شاكلتها من ، الخاطئين المحترفين ، :
انهم يبرزون في الرواية كشر اجتماعي حقيقي ، خاضع لمحكمة
التاريخ» (٢٣) .

نعتقد ان فرونسكي يقع تحت طائلة المحكمة العليا لضميره
في لحظات خاصة من لحظات الصدمات الروحية فقط . انه ، في
جوهره ، قريب من «الخاطئين المحترفين» ، وقد شعرت بذلك آثا .

ولهذا لجأت الى الوسيلة المتطرفة وهي الانتحار من اجل ان تكتمل
فصول الندم العميق في وعي فرونسكي • وليس عبثاً ان يرى
فرونسكي على وجه آتآ الميت تعبيراً «وكأنه ينطق بتلك الكلمة
المخيفة - نادم ، والتي اطلقتها وقت الخصام» •

تكتمل «العدالة الأزلية» داخل روح آتآ وفرونسكي ،
هذان البطلان اللذان ميز الكاتب بينهما من حيث المظهر ، اما في
داخلهما فكانا متقاربين جداً • فيشير الكاتب الى المنبع الروحي
الذي استمد منه البطلان تلك الطراوة المثيرة «للحياة الحيّة» :
الحسّ الاخلاقي للانسان ، ضميره ، قوانين الخير •

أكد تولستوي ، قبل ذلك في «الحرب والسلام» ، ان
التكامل الاخلاقي للانسان كامن في مسالك الوعي الشعبي ومرتبطة
باتتصار «الفكر الشعبي» • كذلك يؤدي الافق لشخصيتي آتآ
كارينينا وقسطنطين ليفين الى «الفكر الشعبي - الذي يعتبر
المؤشر الصائب في حياة الانسان» •

يثبت ليفين وجوده من خلال صحة مفاهيمه عن مبادئ
الخير والانسانية ، وذلك عندما يستمع الى كلمات الفلاح فيودور
وهو يتحدث عن العجوز فوكايتش • لقد انتصرت جذور «الفكر
الشعبي» الفلاحية القروية داخل وعي ليفين ونبعثته الى الحياة من
جديد ، بعد تفكير محض عن معنى الوجود الانساني وعن فكرة
الانتحار •

«تخطم» هذا الافق المباشر في شخصية آثا ، عندما لم تستطع السير على طريق ليفين نتيجة وضعها الاجتماعي طبعاً . ولا تتوضح خصائص وعي آثا الاخلاقي من خلال تأثرها «بالحقيقة الفلاحية» ، بل برزت من خلال النقاء المباشر للاحاسيس الاخلاقية . لكن هذه الاحاسيس الاخلاقية «ترتبط» بالحقيقة الشعبية من خلال شخصية ليفين ، والتي عن طريقها ، كما يعتقد تولستوي ، ينتظر انسان الطبقة المتسلطة البعث الروحي الحقيقي . هكذا يتكشف الافق الثاني لشخصية آثا ، ذلك الافق الذي لم يكتمل ، لكنه يؤدي ايضاً الى «الفكر الشعبي» في اللحظات العميقة .

يؤدي ترابط فكر تولستوي الفني الى توارد معتد لمقاطع وتفصيلات الرواية والتي كشفت بمجموعها عن الوحدة المعقدة لفكر الكاتب .

تنضح احلام آثا «التبئية» في هذا المجال .

هنا تجدر الاشارة الى ان احلام ابطال تولستوي تكشف عن نفسياتهم واطوائهم الروحية . ويكشف البناء النموذجي الجديد لمجاميع حرّة من العناصر الواقعية المحددة عن آفاق تطور الشخص و عن تقييمات الكاتب الفنية .

وهكذا فان حلم دوتلوف في قصة «بوليكوشكا» - هو صورة لاستيقاظ ضمير الفلاح ، الذي صار غنياً بعد عثوره على نقود «قذرة» . ويرتبط سلوك دوتلوف بعد ذلك «بغموض»

الحلم • ينعكس وضع آتّا المضطرب واحاسيسها ، «كابوس»
واقعها الفعلي ، في صورة الحلم : «كان يزورها حلم واحد كل
ليلة تقريباً • حلمت انها زوجة للاثنين ، وكل منهما يزيد في تدليلها •
يبكي الكسي الكساندروفيتش وهو يقبّل يدها قائلاً : كم هو
حَسَنَ الآن ! اما فرونسكي فكان هناك ايضاً وهو الآخر زوجها
ايضاً • تعجبت آتّا لكونها كانت ترى ذلك مستحيلاً وشرحت
لهما ، ضاحكة ، ان هذا في غاية البساطة وان كلاهما راضٍ
وسعيد • لكن هذا الحلم ، الكابوس ، قد سحقها فاستيقظت
مرعوبة» •

يمتلك حلم آتّا «التنبؤ» طبيعة مجازية واضحة تماماً •
وتتميز احلام آتّا بظهور الفلاح فيها • يرتبط المظهر الخارجي
للفلاح في ذكريات آتّا بعامل السكة الحديد الذي مزقته عجلات
القطار • اما في النهج الفلسفي للرواية ، فان شخصية الفلاح
«تزداد ثراء» من خلال عدد من اللوحات «المترابطة» الداخلة
ضمن الهيكل الفني لشخصية آتّا • يزيد الفلاح من رحابة آفاق
شخصية البطلة ويجعلها «مترابطة» مع شخصية ليفين ، وهذا
«الترابط» يجعلها على صلة «بالفكر الشعبي» الذي كان يقلق
تولستوي فترة كتابته لرواية «آتّا كارينينا» •

تنمو شخصية قسطنطين ليفين على ارضية «الفكر الشعبي»
بالذات ، فيرتبط معنى حياة ليفين وانتقاده من الانتحار بحقيقة

الحياة الشعبية وبتلك القوانين «الحقيقية» التي يعيش وفقها
الناس البسطاء .

يتسم «الفكر الشعبي» في شخصية ليفين بالافق الواضح
والدقيق تماماً ، اما في شخصية آتّا فانه «كتيار تحت الماء» .
يفصل «جدار الصين» آتّا عن الشعب ، لكنها قبيل موتها تصل
الى اعتاب وعي ليفين وذلك لان جنود «تمرد» آتّا مرتبطة
بالحياة . لقد رأت آتّا العالم رؤية روحية ، ومن هنا جاء الفلاح
الغريب — بطل احلامها ، الذي عاش في داخله الاقطاعي ليفين
والذي يشبه عمال السفن .

«لقد أسعدها الوضوح الذي رأت فيه الآن حياتها وحياة
كل الناس — (التشديد لي — المؤلف) وفكرت آتّا — مثلي أنا
مثل بيوتر والحوذي فيودور وهذا التاجر وكل الناس الذين
يعيشون هناك على ضفاف الفولغا ، في كل مكان ودائماً ...» .

بعد ان تصورت آتّا حياة كل الناس بوضوح : بيوتر
والحوذي فيودور والآخرين ، تحول الفلاح المخيف في احلامها
التنبؤية الى «فلاح» لا يتحدث الفرنسية ولكنه يرطن ببعض
الكلمات ، وصار محبباً . وتنسجم افكار آتّا الواضحة ، من
خلال العالم المتناقض الغريب ، مع الفلاح في اللحظة التي ترمي
فيها نفسها تحت عجلات القطار : «يعمل الفلاح بالحديد وهو
يتفوه بشيء ما . توهجت الشمعة ، التي قرأت على ضوءها الكتاب

المليء بالقلق والخداع والمأساة والشر ، لامعة أكثر من أي وقت آخر بنور أضواء كل ما كان في ظلام سابقاً ، واهتزت ، ثم صارت تتضاءل وأخيراً انطفأت إلى الأبد » •

صارت حياة « كل الناس » واضحة لآناً قبيل موتها فقط •
فقبل ذلك كان « العالم الآخر » الذي تعيش فيه ويحتمي به ليفين ، بعيداً بالنسبة لها وغير واضح •

تخيلت آناً شخصية الفلاح الفرنسي المخيف ، لا لأنه يشبه الإنسان الممزق على السكة الحديدية ، بل لأنه يجمع في شخصيته المجتمعين المتناقضين بشكل خيالي •

لم يستطع قسطنطين ليفين أن يرى مثل هذا الحلم ، والا لانهارت الحقيقة الحياتية لهذه الشخصية ، لأن هذا الحلم مرتبط بنفسية طبقية مختلفة تماماً • كان عالم الفلاحين هو عالم ليفين الخاص ، « كانت القرية هي موطن الحياة بالنسبة لقسطنطين ليفين ، أي هي السعادة والمعاناة والعمل » •

تتجاوز « خيالية » شخصية الفلاح ، في أحلام آناً ، الحدود الذاتية لنفسية البطل • وتحمل هذه « الخيالية » ظلالاً نموذجية واضحة • هنا يجب أن نلاحظ أن عالم الفلاحين يقف وراء فلاح الأحلام « التنبئية » • يظهر الفلاح ، في الفصل التاسع والعشرين (الجزء الأول) ، على هيئة وقاد المراحل البخارية • وفي الفصل الثلاثين (الجزء الأول) يذكرنا « بالفلاح المخيف » : « يتسلل

الظل المنحني للانسان تحت اقدامها وتتردد اصوات المطرقة فوق
الحديد» •

يظهر هذا الفلاح في حلم فرونسكي بمظهر الفلاح البناء ،
الذي لعب «دوراً مهماً في صيد الدببة» • وفي حلم آتّا - يبدو
كفلاح غريب غير معروف • ويتنبأ الخادم كورنيه بالموت لآتّا •
اخيراً ، قبيل موتها ، ترى آتّا الفلاح الحقيقي : «يمر
الفلاح القبيح ، بملابسه الملوخة وبقبعته التي يتدلى منها شعره
الاشعث ، بالقرب من تلك النافذة وهي منحنية فوق عجالات
العربة» •

لقد تمثل عالم الفلاح في وعي أبناء الطبقة المتسلطة اما غريباً
تماماً واما مناقضاً للمجتمع الانساني الاعتيادي •

هذا «التصادم» بين عالمين قد وجد انعكاسه في نفسية
وعقلية أبناء الطبقة المتسلطة وهم الاقطاعيون الارستقراطيون
البعيدون عن حياة الشعب • وضمن الاطار النفسي كان شنشين -
احد شخوص رواية «الحرب والسلام» الـ «أنا» الذاتية المتميزة •
ولقد تمثلت السمة الخاصة عند شنشين في توحيده « العبارة
الشعبية الروسية البسيطة جداً مع الجمل الفرنسية المتأنقة» (٢٤) •

في رواية «آتّا كارينينا» يتميز سرغي ايفانوفيتش
كوزنيشيف «بوحدة» مماثلة في الفكر ، فهو الذي أحب حياة

القرية وتفاخر بها ، لكنه «عرف الشعب كشيء ما مناقض
(التشديد لي - المؤلف) للناس بشكل عام •

حدد تولستوي تفكير آثا التقليدي وخضوعها لقوانين
مجتمعها ، فقد فهمت آثا معنى الحياة بروحها ، اما عقلها فكان
أسير وجهات النظر المصطنعة • وكشف الكاتب عن هذا من خلال
تناقض آثا مع داريا الكساندروفنا • «لم ترغب داريا الكساندروفنا
بترك النساء ، فقد كان حديثهن ممتعاً بالنسبة لها وان اهتماماتهن
كانت متطابقة تماماً» •

هذا التحسس لحقيقة الحياة يتشوّه في المجتمع الاقطاعي
الارستقراطي • اليك ردّ فعل داريا الكساندروفنا على تأكيدات آثا
حول ضرورة عدم انجاب الاطفال : «لم تخرج داريا الكساندروفنا،
شعرت ، فجأة ، بانها قد اصبحت بعيدة جداً عن آثا ، وان بينهما
مسائل لن تتفقاً عليها مطلقاً ، ومن الافضل عدم التطرق اليها» •
رغم ان ايمان آثا بببادة الحياة الحقيقية قد قادها الى
ماشاهدته في العالم الآخر ، عالم «كل الناس» ، لكنها مع ذلك
توقفت على اعتاب وعي ليفين •

وجدت آثا ان المخرج من «مناهات الفردية» يكمن في
الموت فقط (٢٥) • وفي الموت بالذات ، اندمجت آثا مع الشيء
«الشامل» الذي كانت تتوجه اليه بكل قواها الروحية • لكن هذا

الشيء «الشامل» ، حسب مفهوم تولستوي ، يتجسد في حياة الطبيعة وحياة الشعب ويخضع لقوانين الطبيعة •

فتح الفلاح المتفرنس الطريق امام آنا الى التلاشي ، وبفضله فقط تحررت من المتاهات الطبقيّة الارستقراطية • بهذا ينتهي عمل الفلاح «الطيب» في احلام آنا ، ويواصل العمل فلاح آخر من «عالم ليفين» ، حيث توقفت آنا عند عتبته • يتفوه هذا الفلاح بكلمات تكشف امام ليفين المعنى الشامل للحياة وتنقذه من الموت ومن التهديد بالانتحار • ومن اجل هذا يجب العيش وسط الشعب بالذات وحسب اسلوب حياته ووفق مبادئه • ويؤكد موت آنا ، ضمن الهيكل العام للرواية ، أحقيّة عالم ليفين وقوته المنقذة التي ينتصر فيها «الفكر الشعبي» •

بفضل التقرب من الشعب اندمج ليفين مع «الشيء الشامل» هنا، على الارض ، وشعر بنفسه جزءاً من الحياة العامة لكل الناس وخضع لقوانينها ، ذلك لانه ارتشف مبادئ الحياة «الحقيقية» التي لم تتمكن آنا من هضمها لاسباب معروفة •

يقرب هذان البطلان من بعضهما في نهاية الرواية : آنا - في موتها وليفين - في حياته الجديدة • هكذا أكد تولستوي مبادئ الحياة الشعبيّة بحماس في هيكل روايته ، حيث وضعها على النقيض من أسس تلك الحياة التي تركها البطلان آنا كارينينا وقسطنطين ليفين وقطعا علاقتها بها ، كلاء على طريقته الخاصة •

في رواية «آنا كارينينا» لا يقترون «الفكر الشعبي» بعالم
الفلاحين حسب ، بل ويبتلك البدايات «الالهية» السامية ، حيث
تحمل مقدمة الرواية ظلاً دينياً في منهجها الاخلاقي .

عدا ذلك ، فان معرفة الانسان لما يجب وما لا يجب عمله
في الحياة ، وفق رأي تولستوي ، ترتبط بمدى وحدة الانسان
مع الشعب روحياً ، من جهة ، و «بالروح المعصومة من الخطيئة»
التي توجه الناس ، من جهة اخرى .

يفكر ليفين ، بعد حديثه مع الفلاح فيودور عن «العم»
فوكا نيتش : «انا وملايين الناس الذين عاشوا قبل قرن والذين
يعيشون الان ، فلاحون فقراء روحياً وحكماء يفكرون ويكتبون
عن ذلك بلغتهم الغامضة ويتحدثون ايضاً - انا جميعاً متفقون
على شيء واحد هو : من أجل أي شيء يجب ان نعيش ، وهذا
شيء جيد . انا وكل الناس نمتلك قناعة ثابتة واحدة ومعرفة
ساطعة ، وهذه المعرفة لا يستطيع العقل توضيحها - انها خارج
نطاقه وليس لها أية اسباب ولا يمكن ان تكون لها عواقب» .

اشار تولستوي الى ذلك الجانب المتصوف من الوعي
الاخلاقي للانسان في مذكراته فكتب في ١٥ كانون الاول ١٨٧٧
«ان قوانين الخير التي تعكس وعي جماهير الناس - جميعهم -
لا تخضع للعقل ولا للنقاش ، انها جوهر السمات الربانية» (٢٦) .

ويواصل تولستوي : «لماذا قوانين الخير هي سمة ربانية ؟ لان معرفة الصالح والطالح ومعرفة ماذا يجب ان نحب ، لها نفس معنى التساؤلات : لماذا أنا موجود ؟ الى اين أسير ؟ الى اي شيء اتطلع ؟» (٢٧) .

حدد ن . إي . لينين في مقالته «تولستوي وعصره» مصدر افكار تولستوي هذه فكتب : «انه يحاكم في المجردات ، ولا يقبل سوى وجهة نظر المبادئ ،،الخالدة،، للاخلاق والحقائق الخالدة للدين ، دون ان يدرك ان وجهة النظر هذه ليست سوى الانعكاس الايديولوجي للنظام القديم («المتزعزع») ، نظام القناة ، نظام حياة شعوب الشرق» (٢٨) .

يواصل ف . إي . لينين شرحه : «ان التشاؤم ، وعدم المقاومة ، واستحضار ،،الروح،، هي ايديولوجية تظهر حتماً في المرحلة التي ،،يتزعزع،، فيها النظام القديم بأكمله ، وعندما لا ترى الجماهير التي نشأت في ظل ذلك النظام القديم الذي وضعت مع حليب امهاتها مبادئه وعاداته وتقاليده ومعتقداته ، لا ترى ولن تستطيع ان ترى تلك الجماهير ماهو النظام الجديد الذي ،،يتنسق،، واي القوى الاجتماعية ،،تنسقه،، وكيف ، واي القوى الاجتماعية قادرة على تخليصه من الالام الكثيرة والحادة ، الملازمة لعصور «الانهيار» (٢٩) .

هكذا انعكست صورة الانهيار الحاد لكل الدعائم القديمة في التجسيد الفني «الفكر الشعبي» ، وفرضت خصائصه المتميزة بالمقارنة مع «الحرب والسلام» .

ربط تولستوي مفهوم التكامل الاخلاقي للانسان المجري «الحقيقي» والمتجانس للحياة بـ «الفكر الشعبي» ، لذلك ينفصل المصدر الشعبي في رواية «آثا كارينينا» عند أناس الطبقة المتسلطة وعالمهم «المنهار» بشكل حاد ، ونتيجة لذلك يتضح للقارئ ان ممثلي تلك الطبقة قد فقدوا القيم الانسانية . وكان العالم «المنهار» قاسياً منع من حمل في نفسه الاخلاق والمبادئ الانسانية التي جاءت من اجواء وعي اخلاقي آخر - من اجواء غير معروفة من قبل الطبقة المتسلطة ، لذلك فهي معادية لها .

نادراً ما تظهر الملامح الانسانية على وجوه «المخطئين المحترفين» . ومن اجل ان تظهر تلك الملامح الانسانية ، يجب توفر ظروف خاصة وغير اعتيادية تستطيع ان تهز حتى امثال الكسي الكساندروفيتش كارينين . ان المجتمع الذي تعيش فيه آثا كارينينا هو مجتمع غير اعتيادي . انه غير اعتيادي لان من الضروري ، كقاعدة ، حدوث التابع التراجيدي للظروف كي يظهر بصيص الاحساس الانساني في نفوس ممثلي «المجتمع الراقى» .

هكذا بدأ تحول الكسي الكساندروفيتش كارينين من «ماكنة شريرة» الى انسان ، عند فراش آنا المحتضرة . في هذه اللحظة فقط شاهد فرونسكي هذه الملامح الانسانية عند كارينين . كذلك فرونسكي نفسه عندما ثمن سلوكه وتصرفاته الخاصة بشكل صائب وسار في ذلك الطريق التراجيدي المسدود وقرر ان ينهي حياته بالانتحار .

«فكر فرونسكي مع نفسه : ،،اتتهى هذا بالنسبة لي ، يجب ان افكر ما العمل ؟ ماذا بقي،، . وطافت افكاره حول الحياة خارج نطاق حبه لآنا . ،،الطموح ؟ سربوخوفسكي ؟ النور ؟ ساحة الدار ؟ ،، - لم يستطع التوقف عند أي من هذه . كان لكل شيء من هذه الاشياء معنى في السابق ، لكنه الآن لا يحمل اي شيء ، هكذا يفقدون عقولهم ، وهكذا يطلقون الرصاص على انفسهم . . من اجل ان لا يقفوا موقف الخجل ،، - اضاف فرونسكي متمهلاً» .

حدث « البعث » الثاني لفرونسكي بعد موت آنا . لقد حسبت آنا بدقة ان موتها فقط هو الذي سيبعث احاسيس فرونسكي الانسانية . «تذكر وعيدها النافذ المنتصر ، لكن الندم، الذي لاحاجة لأحد به ، لا يندثر . ولم يعد يحسّ آلام اسنانه .

وقد غَضَّن البكاء وجهه » • يرحل فرونسكي الى صربيا كي يختصر عمره هناك ، لعله يموت في معركة (٣٠) •

ما ان انتهت حدة اللحظة وبمجرد ان رأى «المخطئون المحترفون» ان احساسهم قد ذهب بعيداً في طريق الخلاص ، حتى عادوا الى ارتداء اقنعتهم التي يخفون وراءها شخصياتهم الانسانية •

يخضع تولستوي الفصول الاولى من القسم الثامن من روايته ، والتي تتحدث عن الاشياء البعيدة عن مصير آنا ، الى حساب جمالي دقيق • في خضم المسائل الحياتية الصغيرة والتفصيلات التافهة في حياة اولئك الناس الذين لفظتهم آنا ، «تذوب» مأساتها • وتنكم حدة التوتر النفسي اللازمة نتيجة رجعية ممثلي «المجتمع الراقى» : «... نسي ستيبان اركاديفيتش تماماً بكاءه اليأس على جثمان اخته» ، اما الكونتيسة فرونسكايا فتعلن حكمها : « لقد انتهت تلك المرأة كما يجب لها ان تنتهي • فحتى الميتة التي اختارتها كانت حقيرة منحة » •

هكذا تعلن الحياة «المصطنعة» انتصارها ثانية • لكن تولستوي كتب روايته من اجل ان يدحض ، وبكل عبقريته لفنية ، رأي الكونتيسة فرونسكايا ، فالاجزاء الثمانية من الرواية تكشف للقارئ الهيكل الداخلي للمجتمع الارستقراطي الاقطاعي

«المنهار» الذي يطارد ويلحق «الحياة الحقيقية» . كان ف .
شكولوفسكي على حق عندما قال : «عظمة تولستوي هي في
تبيانها ان ما هو انساني بصورة حقيقية لا يدخل ضمن مشاغل اليوم
الاعتيادي» (٢١) .

هذه خلاصة النشاط الحيائي للطبقة الحاكمة التي تجري
داخلها العملية الحتمية وهي موت القوى التي كانت حيّة في
وقت ما . وهذا هو السبب النفسي الحقيقي للموضوعة الفكرية
الفنية الاساسية في الرواية : «لقد انهار عندنا كل شيء وهو في
بداية ترتيبه مجدداً» .

الفصل الرابع
الهيكل الفني لرواية «البعث»

روايات تولستوي الثلاث - «الحرب والسلام» ، «آثا كارينينا» ، «البعث» - صور ضخمة ثلاث لوضع المجتمع ، وهي مراحل ثلاث من تفكير الفنان عن الواقع التاريخي «لعالمين» يتبادلان نسب ما هو انساني وما هو معادٍ للانسانية بالتدرّج ، وتجسد في احدهما العمل المتواصل لطرد الجانب الانساني من الواقع «الاعتيادي اليومي» .

ينفصل هذان «العالمان» في رواية «البعث» تماماً ، حيث يقف المعسكران المتناقضان احدهما بوجه الآخر . لقد انقطعت الاواصر بينهما واختفت «نقاط الالتقاء» و «نعماتها» فيهما ، وظهر العالم المتسلط منطقياً على نفسه ويقف حارساً اميناً على قوانين الحياة «المصطنعة» لاتبين هذه الصورة العملية التاريخية الموضوعية لانحطاط الطبقات الحاكمة في المجتمع الروسي حسب ، بل وعكست الموقف الذاتي للمفكر والفنان تولستوي ، الذي ينظر الى المئة مليون من الاسفل .

ان عنف المشاكل التي طرحها الرواية وحدتها ، مع دقة الموقف الطبقي للكاتب ، قد غيرت هيكل الرواية وطبيعة شخوصها . وقد جرى «تبسيط» لهيكل الرواية الفني على حساب «الاساس» الفكري الدقيق والذي يحمل سمة البحث ، «الرسالة» .

ان عنف المشاكل التي تطرحها الرواية وحدتها ، مع دقة الموقف الطبقي للكاتب ، قد غيرت هيكل الرواية وطبيعة شخصيتها . وقد جرى «تبسيط» الهيكل الرواية الفني على حساب «الاساس» الفكري الدقيق والذي يحمل سمة البحث ، «الرسالة» .

كتب تولستوي في مذكراته بتاريخ ٢٥ كانون الثاني ١٨٩١ مايلي : «كم ساكون سعيداً لو كتبت غداً انني بدأت عملاً فنياً كبيراً . نعم ، بكتابة رواية تحمل مثل هذه الفكرة الان . كانت رواياتي السابقة ، الاولى ، نتاجات غير واعية . ابتداء من «آثا كارينينا» ، منذ مايزيد على العشر سنوات كما اعتقد ، وأنا أجزئ وأقسم وأحلل . انا اعرف ان باستطاعتي الان ان اخط كل هذا ثانية وان اعمل يدي في هذا الخليط»^(١) . وكانت نتيجة هذه التجزئة والتقسيم والتحليل — رواية «البعث» . تظهر الرسالة المطروحة في «البعث» واضحة في المسودات^(٢) الاولى للرواية ، لكنها تبرز في المسودة النهائية بدقة كبيرة . ان الرسالة موجودة ، دون شك ، في «الحرب والسلام» ، لكنها لا تمتلك هناك طبيعة الهيكل المنتظم .

تكوّن «النظرية» في «البعث» الحلقة العضوية لاسلوب الكاتب القصصي الذي «يحمل» عناصر معماريته الفنية العامة . هنا تتطور افكار تولستوي في اتجاهين : الفصح والوعظ الديني . دوّن تولستوي الملاحظة التالية في مذكراته بتاريخ ٧

تموز ١٨٨٩ : « يجب استنساخ وجمع كل ما يذهل في اتجاهين :

١ - وثيقة اداة .

٢ - زحف مملكة الله^(٢) .

وتجدر الاشارة الى ان هذين الاتجاهين قد تحددوا بدقة منذ
بداية الرواية : النقطة الاولى - في البداية المركزة الواضحة
للواية . النقطة الثانية - في السلسلة المبرمجة من المواعظ
الانجيلية .

كذلك يجب ان نأخذ بعين الاعتبار هنا ان هاتين
« المقدمتين » تظهران في جملة « تعميمات » النص اللاحق وفي
« التماسك » الفني و « صور » تطور شخصيات الابطال .

هكذا وكان الاساس النظري « يتسلل » الى النسيج
النموذجي العام للرواية .

وبهذه الطريقة يتم التوصل كذلك الى زيادة حدة
« الحواف » النموذجية وتحديد الجوانب الرئيسة والجوهرية
لشخصية او للظاهرة . لكن هذه الخلاصة الجاهزة لا تطفو على
السطح ، انها تنبع من « التماسك » الفني بالذات ، رغم انه يجب
الاعتراف ، كما اشار ليونيد ليونوف (اديب سوفيتي بارز ، من
اشهر اعماله رواية « الغابة الروسية - المترجم) الى انه يمكن
العثور على اماكن في الجزء الثاني من الرواية وكأنها « مستودة »
حيث « يلحق لهب الضمير والغضب إلهام تولستوي ويلحق الضرر
بالاحساس التعبيري الحي »^(٤) .

لا تؤدي قوة المحتوى « المثالي » لرواية « البعث » الى تناقضها فكرياً وحسب ، بل وأدت الى نتائج معينة في مجال شكلها الفني . فقد دخل المحتوى بعلاقات معقدة مع الشكل الفني ، وأعيد بناء الشكل في الرواية تدريجياً .

يشرح تولستوي ، في « البعث » ، معنى الرواية العام مباشرة ، على العكس مما فعل في رواياته السابقة . فالمقدمة الغامضة قليلاً والمتعددة الملامح لرواية « آنا كارينينا » قد حلت محلها في رواية « البعث » سلسلة من المواعظ المتشابهة المعنى . ثلاث من هذه المواعظ تدعو الى الصفح ، والرابعة تقدم وصفاً لتقويم الشر عن طريق التكامل الذاتي .

يعلن تولستوي في بداية الرواية انه سيتحدث عن الشر . لكننا نقرأ للتو : « ماذا ترى القذى في عين اخيك ولا تشعر بالجذغ في عينك ؟ » ، « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر » . الفكرة هنا واضحة : غفران خطايا الناس . وتقرأ ايضاً : « لا يكون التلميذ أعلى من معلمه ، ولكن من يكمل تهذيب نفسه سيكون مثل معلمه » .

تتعرز هذه المواقف في نهاية الرواية . « هكذا اتضحت له (لنخليودوف) الآن الفكرة القائلة بان الوسيلة الأكيدة والوحيدة للخلاص من ذلك الشر المخيف الذي يعاني منه الناس ، هي ان يعترفوا أمام الرب بأنهم مذنبون ولهذا فانهم غير قادرين على معاقبة الآخرين واصلاحهم » . ويطلق تولستوي في مقالاته

اللجنة على العالم المجنون ، معترفاً بأن حياة أناس الطبقة الحاكمة هي حياة غير طبيعية .

كتب أ . اي . غيرتسن في قصته «الذكور كروبوف»
قائلاً : «اقرأ اي تاريخ وستجد في كل مكان فيه ما يذهلك ،
فبدلاً من الاهتمامات الحقيقية ، تسيطر على الجميع اهتمامات
خيالية وهمية . أمعن النظر في اسباب سفك الدماء ، في التطرف،
من يمتجدون ومن يلومون — وستقتنع عند ذاك بالحقيقة المرة
من النظرة الاولى ... بأن كل هذا ناتج عن اختلال القابليات
الفكرية» (٥) .

غالباً ما يستشهد تولستوي بالمجنون وهو يرى ذلك الاختلال
بوضوح . «السؤال القديم ، هل ان نخليودوف مجنون ، أم ان
الناس الذين يعتبرون انفسهم عقلاء ويقومون بكل هذه الاعمال
هم المجانين . هذا السؤال يطرح نفسه بقوة جديدة ويلح في
طلب الجواب» .

مثال آخر : «... في ادارة سجن المحافظة ، لم يكن الشيء
المقدس والمهم هو ان كل الحيوانات وكل الناس قد امتلكوا
الاحساس بالحنان وفرحة الربيع ، بل المقدس والمهم هو وجود
ورقة بختم ورقم وعنوان قبل الاستلام ...» .

يأتي بعد ذلك تقييم رغبة نخليودوف الانسانية الخيرة ،
بمنح ارضه للفلاحين ، على لسان زوج اخته اغناتي نيكيفوروفيتش
والذي يعتبرها «كخطوة اقرب الى الجنون ...» . لكن

نخليودوف يقول : « تتلخص كل المسألة في ان هؤلاء الناس لا يعترفون بذلك كقانون ، وهو فعلاً قانون أزلي لا يتغير ولا يتأخر ... » •

يطرح غيرتسن في قصته المشار إليها آتفا السؤال التالي :
« انت ، ايها الباحث في العلل النفسية التاريخية سنين طوال ، هل اكتشفت وسيلة للعلاج ؟ وما هي ثمرة ابحاثك ؟

اولاً - الحقيقة • ثانياً - وجهة النظر • ثالثاً - لم أقل كل شيء • بل نوهت وأشرت اشارة خفيفة فقط» (٦) •

أما تولستوي فقد قال في رواية «البعث» كل شيء • لذلك ليس عبثاً ان يدعو ف • اي • لينين بممزق كل الاقنعة وبكل اشكالها • كانت وجهة نظر الكاتب محددة بوضوح تام • فهو يتحدث عن «وجهة النظر» بالذات عندما يتطلع الى من يدعوهم بالمجرمين •

«ان الناس الذين وضعهم قدرهم وخطيئتهم في الوضع المعروف الذي مهما يكن غير صحيح فانه يعكس وجهة نظر عن الحياة بشكل عام ، يعتقدون بموجبها ان وضعهم محترم وجيد • ومن اجل اسناد وجهة النظر تلك ، يتمسك الناس غريزياً بتلك المجموعة من الذين يعترف بهم كواضعين لوجهة النظر تلك عن الحياة وعن كل ما فيها من المفاهيم • لكن هذا يصبح مدعاة للدهشة عندما تمس القضية السراق الذين يتباهون بحداقتهم ، والعاشرات بدعارتهم ، والقتلة بقسوتهم • هذا يدهشنا لان

محيط هؤلاء الناس واجواءهم محدودة ، والمهم اننا تقع خارج نطاقه . ولكن ألا تبرز الظاهرة نفسها في محيط الاغنياء المتفاخرين بثرواتهم اي بالسلب ، والقادة المزهوتين باتتصاراتهم اي بالقتل ، والحكام المتباهين بقوتهم اي بالاعتصاب ؟ نحن لانرى في هؤلاء الناس تشويهاً لمفاهيم الحياة ، لمفاهيم الخير والشر ، عندما نريد تحديد وضعنا ذلك لان محيط الناس الذين يحملون مثل هذه المفاهيم المشوهة اكبر من محيطنا واننا نحن ذاتنا نتسبب اليه » .

بناء على ذلك فان تولستوي يحدد بدقة موقف ووجهة نظر الانسان المقتدر على اصدار الحكم العادل . يجب الخروج من محيط واجواء حياة اولئك الناس نهائياً وقطع العلاقة معهم . وكما هو معروف ، فقد خرج تولستوي نفسه من ذلك المحيط . وبهذا يتجدد منهج التقييم والاحكام في رواية «البعث» . وان كان تعدد وجهات النظر في رواية «آثا كارينينا» قد عثر على الشرعية المعروفة ، ففي رواية «البعث» تتأكد وجهة النظر العادلة الوحيدة ، التي تحدث عنها غيرتسن ، وهي وجهة النظر الشعبية الفلاحية .

تتميز طبيعة التعميمات الفكرية الفنية في روايه «البعث» عن مثيلاتها في تناجات تولستوي الاخرى .

«تترابط» مختلف الاجواء الاجتماعية في رواية «الحرب والسلام» ، ويتحد ممثلو مختلف الطبقات والفئات على ارضية «الفكر الشعبي» . وتختفي تلك التعميمات في رواية «آثا

كارينينا» لعدم وجود الارضية التاريخية للوحدة • وتظهر تلك التعميمات مجدداً في رواية «البعث» بنوعية جديدة وذلك لتحديد كامل التنافر والتناقض بين عالمين اجتماعيين •

انعكس تفرّد موقف الكاتب على الصورة الفنية العامة للحياة ، فجاءت باطار جديد غير اعتيادي •

«وضع» تولستوي كل العالم الشعبي داخل السجن • فهو لم يصوّر الاطراف اللامتناهية للارض الروسية ، بل صوّر زوايا السجن ومراحله ، جلسات المحاكم ، لم يصور «الحراثة القسرية» للفلاح الروسي ، بل صور السجن المحكوم عليه بالنفي مع الاشغال الشاقة ، لم يصور عالم الحب والخير ، بل صوّر عالم الشرّ والتعسف •

وضع تولستوي بطل روايته الرئيس في موقف صعب لم يضع فيه أيّاً من ابطاله قبل ذلك • ان ذنب نخليودوف واضح دون شك ، ولا يعطي تولستوي حق اصدار الحكم لضير البطل وحده ، بل يحاكمه امام محكمة لاتعرف المساومة • «ثأري ...» — هذه هي المقدمة الاولى لرواية «آنا كارينينا» والتي تتجسّد في رواية «البعث» • ولكن رغم ان شخصية المؤلف تبدو واضحة في الرواية الاخيرة ، مع ذلك وكما في رواية «آنا كارينينا» فانها ليست شخصية معزولة ، بل جامعة ومرتبطة بموقف لا شخصي معين • ويمكننا العثور على هذه الشخصية في هوامش المؤلف واشاراته الى اعمال وافكار اولئك الذين يمكن ان يصبحوا قضاة حقيقيين •

مثل هذه التعليقات كثيرة في الرواية . عندما اقتيدت المجرمة كاتيوشا ماسلوف في المدينة ، «توقف الجوزيون والعطارون والخبازون والعمال والموظفون يتطلعون الى السجينة بفضول . وهزّ البعض رؤوسهم مفكرين : ،،الى هذا يقود السلوك السيء الذي لا يشبه سلوكنا ،، ماعدا فلاح قروي كان قد باع القمح وجلس يشرب الشاي في مقهى صغير . اقترب منها ذلك الفلاح راسماً علامة الصليب واعطاها كويكا (اصغر عملة معدنية روسية - المترجم) احمر وجه السجينة وحنّت رأسها متممة بشيء ما » .

بكويك هذا الفلاح لا تبدأ تبرئة كاتيوشا ماسلوف وحسب ، بل وتبرئة كل الشعب المساق الى سجن كبير واحد .

يلعب نفس الدور تصوير احاسيس الطفل الجالس في عربة فارهة والذي «كان يأبى لهم (للسجناء) وقد شعر بالربع امام اولئك المقيدون بالسلاسل وقد حُلقت رؤوسهم ، كذلك امام الذين قاموا بعملية التقييد والحلق» .

هناك في الرواية موضع واحد مدهش بفكرته وبمجازيته ، حيث يبدو الكاتب وكأنه يهبط من القمم الفكرية دون ان يعير اهتماماً لأي نوع من المسائل الفلسفية والاخلاقية والاجتماعية الدقيقة ، ويتوقف ببساطة عند وجهة نظر الفكر السليم الذي ضاع في العالم المجنون ، لكن بقي بكل نقائه واستقلالته في عالم الشعب . ذلك الموضع هو الآتي : يرى نخليودوف موت السجين

في الشارع ، «اي حيوان انساني حاذق ، قوي ، رائع ، كان هذا . انه كالحیوان ، وهو اكثر تكاملاً في جنسه من ذلك الحصان الاشهب الذي غضب مدير الاطفاء لاصابته » .

لا تصادم وجهات النظر هذه ولا تدخل في جدال فيما بينها ، بل تقف في صف منطقي منتظم ، وتنطلق كجزء من مجمل الموقف الشعبي الموحد للكاتب . تنتعش الموضوعات النظرية النابعة من هذا الموقف بالشيء الذي كان فيه تولستوي استاذاً عظيماً - وهو التحليل النفسي وتصوير العالم الروحي للشخصيات .

رواية «البعث» متوجهة ومنعطفة ، ان جاز التعبير ، نحو الخاتمة . فينصب في الخاتمة بالذات مجرى الحياة القوي ، وهناك يتجمد «ويتحجر» كسيل بركاني ، متخذاً الاشكال التي أضفاها تولستوي على «مملكة الله» .

كيف تم ذلك ؟

وكما اسلفنا ، فللرواية مقدمتان منطقيتان : نحن نقرأ اولاً - المقدمة الانجيلية (المتكونة من سلسلة من الوصايا) ، ثم تنتقل الى الثانية التي تقودنا الى صلب الموضوع مباشرة : «يعتبر الناس ان المقدس والمهم ليس ذلك الصباح الربيعي ، ولا جمال العالم الالهي القائم لخير كل الكائنات ، ذلك الجمال الذي يشمل السلام والوئام والحب ، بل المهم والمقدس عندهم هو ما اختلقوه بتسلط احدهم على الآخر» .

يبدأ بعد ذلك وصف السجن • تتحول حياة السجن في الرواية الى رمز واحد : كل روسيا - سجن كبير يقبع فيه كل الشعب الروسي وخيرة الناس الذين وقفوا دفاعاً عنه • لقد «اختلف» الناس السجن ، و «اختلفوا» المحاكم اللازمة حيث تجري المحاكمات غير العادلة • وتحتل المحكمة ، ضمن منهج الكاتب ، مكانة رئيسة لأداة السلطة القيصرية •

تجري في الرواية محاكمتان «رسميتان» لكاتيوشا : محكمة المنطقة والمحكمة العليا • ويبقى جوهر المحكمتين وصيغتهما متناسباً مع فكرة مقدمة الرواية •

اهتم تولستوي برسم ظلال وتفاصيل ومراسيم محكمة مجلس الشيوخ^(٧) ، لكنه رسم تلك اللوحة بشكل مبدئي بحيث كان كل شيء بالذات كما كان في محكمة المنطقة ، وقد جسد بذلك كل النظام القضائي البيروقراطي لروسيا القيصرية • «كانت قاعة محكمة مجلس الشيوخ اصغر من قاعة محكمة المنطقة ، وكانت بنائها اكثر بساطة ، لكنها تتميز فقط بان المنضدة التي يجلس عليها الشيوخ لم تكن مغطاة بقماش الجوخ الاخضر ، بل بقطيفة حمراء يحيط بجانبها شريط ذهبي • ولكن المكان الدائم والمخصص لممارسة القضاء هو نفسه : ميزان العدالة ، ايقونة ، صورة القيصر • كذلك يعلن الحاجب بمهابة : «، محكمة»، كذلك يقف الجميع ، كذلك يدخل الحكام بأرديتهم الخاصة ويتخذون اماكنهم على المقاعد ذات المساند العالية ويتكئون على المنضدة محاولين اتخاذ المظهر الحقيقي» • وعلى نفس الشاكلة تدور

مناقشة القضية : بكل لأبالية القضاة تجاه مصائر الناس الموضوعة بين أيديهم • «حَسَمَ صوت سكافاردينكوف كل القضية • وقف هذا الشخص الى جانب الرفض وذلك لان قرار نخليودوف بالزواج من هذه الفتاة ، باسم المتطلبات الاخلاقية ، كان كريهاً بالنسبة له الى ابعد الحدود» •

هذا ، في الحقيقة ، اثبات للموضوعة المتبلورة كخلاصة لمشاهدات البطل الحياتية : «... خطرت يبال نخليودوف ، وبوضوح غير اعتيادي ، فكرة ان كل هؤلاء الناس لم يلق القبض عليهم ويشسجنوا او يُنفوا لانهم قد خرقوا العدالة او قاموا بعمل لا قانوني ، بل لانهم كانوا يعيقون الموظفين والاغنياء عن امتلاك الثروة التي جمعوها من الشعب» •

يضيف تولستوي الى الهيكل اللغوي للرواية الاحداثيات المتميزة مثل حكاية تاراس ، في الفصل الثاني عشر من الجزء الثاني ، عن زوجته التي ارادت ان تدس له السم ، وعن قصة المصالحة بينهما • وتنتهي «الأحداث» على طريقة «القصص الشعبي» : «أقول أنا : كيف يخطر ببالك هذا العمل يا فيدوسيا ؟ اجابت فيدوسيا : كيف خطر ببالي ؟ لاني لم أرغب في العيش معك ، فكرت إن من الافضل ان أموت من ان ابقى زوجة لك • قلت أنا : والآن ؟ • اجابت : الآن ، انت عندي في القلب • وقف تاراس مبتسماً بسعادة وهو يهز رأسه متعجباً • وبمجرد انصرافهم ، اخذت القنب لرشته بالماء وانا عائد الى البيت • انتظر تاراس

صامتاً يتطلع اليها بانتظار اعلان الحكم • أما نحن فقد نسينا من اجل اي شيء نحكم» •

هناك «احدوثة» اخرى ذات اطار مختلف : حكاية المدعي العام سيلينين ، الانسان الذي دُعي لايجاد محكمة عادلة • يتحدث تولستوي (الفصل الثالث والعشرون ، الجزء الثاني) عن حياة سيلينين التي كان كل شيء فيها «في غير محله» • انه ذكي وعادل وشريف ، لكنه يسقط في الماكنة المعقدة للعادات والآراء والقوانين والقواعد الطبقية • وهكذا تبدأ النعمات الكاذبة بالظهور في عمله ، في زواجه ، في علاقته بالدين ، ويصبح الممثل الطبيعي للحياة «المصطنعة» • «بسبب ذلك كانت عيناه حزينتين دائماً • لقد تذكر كيف كان هو نفسه ، عندما رأى نخلودوف الذي كان يعرفه قبل ان يتركز فيه كل هذا الكذب ، خصوصاً عندما تسرع بالاشارة الى وجهة نظره الدينية ، ف شعر بكل هذا الذي «في غير محله» كما لم يشعر به سابقاً ، وصار الحزن يعذبه» •

كل هذه «الاحدوثة» هي مقاطع توجد في الربط الفني المنطقي المباشر لمقدمة الرواية ، كاشفة بذلك عن موضوعاتها الاساسية • وبالإضافة الى ذلك تنصهر هذه الاحدوثة في خليط عضوي مع المنهج الروائي «للبحث» كحدود متميزة لجوانب الحياة •

اعترف تولستوي بالشر وأدائه ، وطرح بوضوح مسألة تجاوزه والقضاء عليه • يقدم تولستوي الحل لهذا الصراع بما

يتناسب ووجهات نظره • فقد اشار الى هذا الموضوع أ • ب •
تشيخوف قائلاً : «ليس في القصة نهاية ، والشئ الموجود لا يمكن
تسميته بالنهاية • تكتب وتكتب ثم تأخذ بعد ذلك كسل شئ
وتصبّه على مقطع من الانجيل — ان هذا لاهوتي جداً»^(٨) •
فعلاً ، ولكن لهذه النهاية منطقها : فقد اشترطتها الطبيعة
«الاثباتية» التعليمية الوعظية للرواية •

ان اندماج المؤلف مع بطله في النهاية ووحدة الاسس الروائية
الفنية والتعليمية الوعظية النابعة من ذلك الاندماج قد أدّت الى
تجاوز «قواعد» السرد الفني • لكن الكاتب يحاول العثور على
أدلة مقنعة للتدليل على أثر قوى التكامل الاخلاقي وحبّ الناس
في عفوية حياة البطل الرئيس وتطور شخصيته^(٩) •

من السذاجة الاعتقاد بان فناً مثل تولستوي سيلقى الفشل
في هذا الاتجاه بالذات ، ومن اجل ان تفهم مغزى لوم تشيخوف
لننظر كيف يمكن التوصل الى «اثبات» نقطة الانطلاق الدينية
الاخلاقية بالاساليب النموذجية الفنية • «يدخل» فخليودوف الى
الرواية وظلّ «اللعنة» يلزمه ، وهنا حوار بين اثنين من الفلاحين:
« يقولون لك ضحّ توقيبك — واصل الفلاح الاشعث تحليله
لحديث السيد الاقطاعي — وتقع ، انه سيتلعك حياً •
أجاب الفلاح العجوز : انه فعلاً كذلك » •

هكذا ينظر الفلاحون الى السيد الاقطاعي حتى في اللحظة
التي تحركه فيها أحاسيسه الانسانية تجاه الفلاحين الذين اغتصبت
اراضيهم •

رد فعل مشابه لذلك يظهر داخل وعي كاتيوشا ماسلوفاً .
عندما يقترح عليها نخليودوف ان تصبح زوجة له : « لقد تمتعت
بي في هذه الدنيا ، وتريد ان تنقذ نفسك بي في العالم الآخر » .
كانت جبهة عدم الثقة الشاملة وطيدة بحيث لم يكن من
السهل هدمها . يتلقى نخليودوف الصفحة تلو الصفحة ، ثم يتوصل ،
بطرق بعيدة عن الترابط المنطقي ، الى فكرة : « نعم ، من الحكمة
جعل الانسان يتألم ، ذلك لكي لا يكرر مستقبلاً نفس الشيء
الذي سبب له الألم . ومن الحكمة تماماً ان تقطع رأس المسيء
الذي يشكل خطراً على المجتمع . وكلا العقوبتين تمتلكان معنى
حكيماً » .

لا تتفق هذه الافكار وصيغة قانون «التولستوية» ، بل
وحتى انها تقع في تناقض واضح مع الموضوعات الدينية الاخلاقية
للكتاب ، ولكنها تمتلك أساساً نفسية محددة . بدأ استيقاظ
نخليودوف «من حلم الحياة» ، عندما أحس بالآلم الاخلاقي
بالذات والذي شعر به عندما كان يجلس بين المحلفين الذين كانوا
يحاكمون كاتيوشا ماسلوفاً .

طبيعي ان يكون ألم نخليودوف تجاه وضع كاتيوشا ماسلوفاً
هو خير نسبي فقط ، ولكنه مع ذلك خير . هنا يجب الاخذ بنظر
الاعتبار من هو المجرم الحقيقي في نظر تولستوي . المعروف ان
تولستوي لم يكن يعتبر السجناء مجرمين ، بل المجرمون هم الذين
يسجنونهم . وحتى انه كان يتعاطف مع الثوار لان سلوكيتهم قد
برهنت للمرة الألف على القسوة الحقيقية للحكومة .

« يقال ان البوغاتشوفيين والرازينيين (نسبة الى ثورات بوغاتشوف وايفان رازين - المترجم) كانوا قساة ، اما هؤلاء فأفزع منهم ألف مرة - واصل نخليودوف تفكيره - ، لو طرحت مسألة نفسية : كيف تجعل من أناس عصرنا المسيحيين ، الانسانيين ، الطيبين ، يرتكبون اكثر الشرور فظاعة دون ان يحسّوا بانهم مذنبون ، فان هناك حلاً واحداً فقط : من اجل ان يحدث ما هو حاصل الان ، يجب ان يكون اولئك الناس رؤساء ومدراء وضباطاً ورجال بوليس ... » .

ينتسب بطل الرواية الى عالم الشر هذا ، وكان ألمه النفسي هو الاشارة الاولى الى تلك الجريمة التي ساهم فيها . انه انسان ، كغالبية الناس ، غير منقسخ حتى النهاية . ففي شبابه ، عندما أقدم على خطوته الخاطئة الاولى ، سار «وكأنه مصمم على الجريمة» . اما الآن ، وبعد ان شاهد النتيجة الملموسة لجريمته ، نجده يبحث ، متعذباً ، عن مخرج من وضعه النفسي الشنيع .

«يتخبط الطير الجريح داخل حقيبة الصياد : انه كريحه ومؤلم ، أريد ان أجهز عليه بسرعة وان أنسى - هذا هو الشعور المشوش الذي عاناه نخليودوف وهو يستمع الى استجواب الشهود» .

الاشغال الشاقة وسييريا قد «حطمت امكانية أية علاقة معها تماماً : ولم يعد الطير الجريح يتخبط داخل حقيبة الصياد ، بعد ان عرف حقيقة نفسه» . لقد طرح قرار الحكم القاسي

والخاطيء هذه الصيغة السهلة ، لكن نخليودوف يتجاوز اغراء مثل هذا المخرج اليسير من وضعه القائم •

كلما التهبت شعلة الخير والعطف على كاتيوشا في قلب نخليودوف اكثر ، كلما بدت له فعلته أشدّ دناءة • وكلما ازدادت روحه اشراقاً ، كلما خيم على ماضيه ظلام اكثر عتمة • انقسم نخليودوف في داخله الى انسانين يصارع احدهما الآخر • فبمجرد ان اعترف بذنبه تولد في نفسه شعور بالسعادة المصحوبة بالألم واحتقار النفس : سعادة الانتصار الذي يبقى رغم ضآلته انتصاراً مع ذلك • «شيء عجيب : كان في شعور الاقرار بالذنب شيء ما مريح بالاضافة الى كونه مفرحاً ومهدئاً» •

ان الرغبة في مساعدة كاتيوشا ، بأي شكل من الاشكال ، وظهور مشاعر الخير والعطف ، قد ازاحت عن صدر نخليودوف تلك الصخرة الاخلاقية الثقيلة • لقد جاءه الاحساس الاول بالخلاص على شاكلة ألم ايضاً ، ألم شديد نتيجة الوعي بالحياة المخنوقة •

«لو لم يحاول ان يكفر عن خطيئته ويعوّض عنها ، لما شعر بها ابداً ، ولما أحسّت هي بكل الشرّ الذي سببه لها • لكن كل هذا قد ظهر الآن بكل فظاعته • انه يرى الآن فقط ما فعله بروح هذه المرأة ، وقد رأت هي وفهمت ما صنعه هو بها» •
انهارت وجهات نظر كاتيوشا ونخليودوف وتحطمت قناعتهما بضرورة الطريق الحياتي الذي سلكاه وحتميته ، كذلك تلاشت تلك المجموعة من المفاهيم الاخلاقية التي كانا يتمسكان بها •

خرج البطلان من ظلام المتاهات بعد ان انتصر الخير والانسانية على عالم الحياة «المصطنعة» المغلق وحطمه • هذا الانتصار الاول سحب وراءه سلسلة من الانتصارات الاخرى • يقول تولستوي ان الانتصار على الشر قد ستم خلافا للقوانين العامة ورغمما عنها • لقد خطا نخليودوف خطوة نحو اجواء جديدة وبعيدة عن الحياة التي لفظها منذ زمن طويل ،خطا نحو النور • وكلما اقترب من مصدر النور اكثر ، كلما كان ظل الملجأ الاخلاقي – والأصح غير الاخلاقي – الذي آوى اليه وارفاً وكثيفاً •

والان أصبح نخليودوف يفهم بوضوح اكثر فاكتر اسباب سقوط كاتيوشا والمعاناة التي عاشتها ، هي ومن على شاكلتها ، نتيجة الحياة الطفيلية المتأنقة واللااخلاقية التي كان يحياها اناس مجتمعه • فكر نخليودوف ان «بهيمية الحيوان كريمة في الانسان ... وعندما تنظر من أعالي سمو حياتك الروحية الى تلك البهيمية بشكلها المجرد فستحتقرها ، بغض النظر عن انك سقطت ام صمدت ، وستبقى كما كنت انت بالذات • ولكن عندما تستر تلك البهيمية بغطاء جمالي وشاعري موهوم وتطالبك بالانحناء لها ، عند ذاك وانت تؤله البهيمية ، ستدخل اليها بكل كيائك دون ان تميز بين الغث والسمين – وهذه هي الفظاعة» •

لايتخلل افكار نخليودوف ضوء اخلاقي حسب ، بل واجتماعي ايضاً • يقوم نخليودوف بمحاولة للتطهر من «الخطايا الموروثة» التي اكتسبها عن المجتمع ، فصار الآن يرى الوجه

البهيمي بوضوح • يريد نخليودوف اصلاح نفسه • انه لا يطمح الى اصلاح كاتيوشا ، ولا يستطيع مجرد التفكير بذلك : عارفاً ان المرحلة الاولى من الجريمة ، المرتبطة بسقوطها ، قد اجتازها هو اولاً • فعندما سألته اخته : «هل تأمل اصلاحها بعد تلك الحياة ؟» اجابها نخليودوف قائلاً : «لاأريد اصلاحها ، بل اصلاح نفسي ...»

يعني هذا انه يتخلى عن نفسه ، عن تطمين رغباته الانانية • انه مستعد لخدمة كاتيوشا مادامت سجيئة ، ومستعد للتضحية بكل ما كان يعتبره في الماضي ثميناً • تجتذب هذه الافكار والمشاعر البطل بعيداً وراء حدود مجتمعه الذي يكون فيه الانسان لآخيه الانسان - ذئباً • ويعود تولستوي يبطله نخليودوف الى عالم ماضيه النقي ، الى شبابه • هنا ، وبشيء من المفاجأة ، تبرز نعمات وشخصيات تناجات الكاتب المبكرة - «الطفولة» ، «الصبا» ، «الشباب» ، «يوميات قارئ المقاييس» ، «صبحا اقطاعي» وغيرها • فيطلّ دميتري ايفانوفيتش نخليودوف على القارئ من خلال شباب الكاتب • يرتبط موضوع الشباب هذا بالتجدد و «التطهر» الاخلاقي للبطل • ويبرز من الثلاثية فجأة نيكولينكا أرتينيف ، وكأنه يصادق على الماضي المكشوف للبطل في السلسلة المبكرة من النتاجات ، بما يطرحه في رواية «البعث» • توفي صديق نخليودوف منذ زمن طويل ، لكنه يتذكر ماضي صديقه بخلجات روحية وبحرارة : «... يشعر بنفسه كما كان في

الماضي ، عندما تعاهد هو ونيكولينكا أرنييف ان يساند احدهما
الاخر دوماً في الحياة الخيرة ويحاولان ان يجعللا كل الناس
سعداء» •

يكشف تولستوي عن الآفاق الحياتية الواسعة لبطله الرئيس ،
حيث يوسع حدود الرواية بشكل غير اعتيادي ، فهو يحاول ان
يضم المادة الكثيرة ويحللها ضمن الحدود الرحبة للزمن
والظروف •

تداعي افكار تولستوي يقوده بعيداً الى ذلك العصر الذي
لا يعرف القارئ عنه ، في الواقع شيئاً ان كان لم يطلع إلا على
الرواية المذكورة فقط • ولكن هنا تظهر بوضوح عمية الابداع
الفني عند تولستوي ، والتي شرحناها في الفصل الاول من هذا
الكتاب • كذلك نلاحظ تسلسل الافكار الفنية للكاتب في روايته
الانخيرة «البعث» فيما يخص «شور الحكيم الروسي» و «وعظ»
الرواية •

خية الأمل المريعة والشعور بالحزن للمثل العليا الضائعة
تقرب بين نخليودوف في رواية «البعث» ونخليودوف في «يوميات
قارئ المقاييس» وديليسوف في قصة «البرت» •

«... لم يتذكر نفسه شاباً في الثامنة عشرة من العمر وكيف
كان آنذاك حسب ، بل وشعر بنفسه كما كان بتلك النضارة
والنقاء والايان الكبير بامكانات المستقبل • وكما يحدث بعد
الحلم ، فقد عرف ان لا وجود لكل ذلك حالياً ، وغشاؤه حزن
مزير» •

لم ينتحر نخليودوف كبطل «يوميات قارىء المقاييس» •
ويتحول موضوع شبابه الى موضوع بعثه اخلاقياً • وعندما يطل
علينا بطل الرواية قادماً من حياة قد انتهت منذ زمن بعيد ، فانه
يغادرنا في نهاية الرواية الى مستقبل مجهول • لقد صور تولستوي
للقارىء مرحلة من حياة انسان غارق في التناقضات ، في وجدانه
نقطة سوداء ، لكنه خضع لنداء الضمير واستمع لصوت «الانسان
الروحي» فانبعث مجدداً واستيقظ من حلم اخلاقي •

يحمل نخليودوف الاخلاص لفكرة التكامل الاخلاقي من
خلال السجن ومراحله ومن خلال اغراء الحياة الهائلة السعيدة •
فهو لا يستطيع المهادنة وهو يرى بحر الشر اللامتناهي ، ولم
تستطع تجربته الحياتية وخصائصه النفسية الشخصية والاجتماعية
ان تقوده الى الخلاصة الثورية • انه لم يجرؤ على قتل نفسه لان
حياته ضرورية بالنسبة لكاتيوشا ولرفاهيتها • لقد رأى
نخليودوف بوضوح ان الحياة في عالم الشر غير ممكنة ، لكنه
الى جانب ذلك لا يعرف كيف يتصرف في مثل هذه الحالة •

تنتصب مشكلة الشر في نهاية الرواية بقوة كبيرة ، وليس
مشكلة الشر لوحدها ، بل ومشكلة كيفية تجاوز ذلك الشر •
يرى نخليودوف جثة كريلتسوف ويفكر : «لم تألم ؟ ولم
عاش ؟ هل فهم الآن ذلك ؟ لقد بدا ان لاجواب لهذا ، لاشيء غير
الموت ، ثم أغمي عليه» •

طرح ف . م . دوستويفسكي على لسان مارميلادوفا
(احدى شخصيات رواية «الجريمة والعقاب» - المترجم) سؤالاً
يتعلق بالجواب التراجيدية للحياة الانسانية «هل تفهم ، هل تفهم
ايها السيد المبجل ماذا يعني غلق كل الابواب في الوجه ؟ - فجأة
يتذكر راسكولنيكوف سؤال مارميلادوفا الذي طرحته أمس -
يجب ان يكون لكل انسان طريق واحد على الأقل ليتمكن السير
فيه » .

يبرز هذا السؤال امام نخليودوف ايضاً وبشكل حاد :
«كل هذا الشر الذي رآه وعرفه خلال تلك الفترة ، وبالأخص
الآن في هذا السجن الفظيع ، كل هذا الشر قتل كريلتسوف
اللطيف كذلك ، قد اتصر وصاد ، ولابدو هناك أية امكانية
للتغلب عليه ولا طريق الوصول الى ذلك» .

تظهر المشكلة التي طرحتها مارميلادوفا في الوضع النفسي
الحالي لنخليودوف وهي : «يجب ان يكون لكل انسان طريق
واحد على الأقل ليتمكن السير فيه» . نتيجة البحث المضني وفق
منطق التطور النفسي المدهش والدقيق الذي يمتلك ناصيته
تولستوي ، يتوصل نخليودوف الى الحل الديني المسالم
والمهدي : «اتضح له الآن الفكرة القائلة ان الوسيلة الوحيدة
والاكيدة للخلاص من الشر الفظيع الذي يعاني منه الناس تكمن
في وجوب اعتراف الناس امام الله بانهم مذنبون ولذلك فهم غير
قادرين على معاقبة الناس الآخرين وتقويمهم» .

وكما يؤكد الكاتب ، فقد بدأت منذ هذه اللحظة مرحلة جديدة من ~~مواجه~~ حياة نخليودوف . لكن الرواية لا تصور هذه المرحلة الجديدة ، حيث ينقطع السرد بشكل غريب ، كذلك لم تتضمن الرواية حياة نخليودوف «الفلاحية» التي أشار إليها المؤلف دون ان يصورها . لماذا ؟ هل هو عدم تأمل في تركيب الرواية ام عدم كفاية مادتها الحياتية ؟ لا هذا ولا ذاك طبعاً . هنا، كما نعتقد ، يبرز تأثير «عبودية» قانون الابداع الفني ، والذي بموجبه لا يكون الفنان حراً في ان يعمل كل ما يعجبه .

كشفت «الطبيعة النظرية» للرواية عن نفسها في اكثر اللحظات خطورة في تطور الاحداث وفي تطور شخصية البطل الرئيس الذي ربط به تولستوي ربطاً ذاتياً الحل الايجابي لقضية الحياة الاساسية .

ما ان يكون القارئ المفتون بعقريّة تولستوي الفنية قد آمن «بذنب» نخليودوف تماماً وهو بانتظار تكملة قصة حياة البطل في الظروف الجديدة ، حتى يقطع الكاتب السرد متعجلاً الخلاصة المهمة بالنسبة له والتي طرحها في المقدمة ، ويكرر في نهاية الرواية كلمات المقدمة نصّاً : «... عند ذلك تقدم بيوتر نحوه قائلاً... يا الهي ! كم مرة أصفح عن اخي الذي أخطأ بحقي أأنتظر حتى المرة السابعة ؟ ... يجيبه المسيح : لا اقول لك حتى السابعة ، بل حتى المرة السابعة بعد السبعين» .

هكذا «بارك» تولستوي افكار نخليودوف المستمدة من الانجيل . كان كل شيء يقف في مكانه من وجهة نظر هيكل البحث ، فليس هناك من حاجة الى اية مواصلة . كان يجب ان توضع نقطة النهاية ، وقد وضعها تولستوي .

كان تولستوي في تلك الفترة يؤمن ان «كل المؤلفات جيدة ومهمة ليس عند الذي كان بل عندما تصور ما يجب ان يكون» (١٠) .

نلاحظ هذا الموقف للكاتب بوضوح في الرواية . منذ تلك اللحظة ، التي اجاب فيها نخليودوف على هجوم كاتيوشا العنيف ضده قائلاً : «أنا ، مع ذلك ، سأكون في خدمتك» - وحتى الصفحة الاخيرة من الرواية ، عندما توضع كاتيوشا وسط السجناء السياسيين ، يحيط بها اكثر فاكثر عالم الخير والحب الذي ينقذها ايضاً كأنساة . قالت كاتيوشا : «بكيت عندما حكم علي» ، أجل يجب ان اشكرهم الى الابد . لقد عرفت ذلك الشيء الذي كان لا يمكن الا اعرفه طوال حياتي» .

دفنت كاتيوشا ذكريات الماضي وما حدث لها في «تلك الليلة الشنيعة الظلماء ، عندما عاد (نخليودوف) من الجيش ولم يذهب الى عماته» . لم تعد تؤمن بالخير . تعذبت كثيراً من أجل ان تعيد الى روحها ذلك الايمان ، وقد عاد اليها بشكله النهائي ، وكما اسلفنا ، في السجن حيث اختلطت كاتيوشا بأناس كان

مستواهم الاخلاقي أعلى من معدله العام داخل المجتمع • وكان
سيمونسون ينتسب الى هؤلاء الناس •

ليس من قبيل الصدفة ان يسود جو الحب والرفق بين
السجناء السياسيين ، لقد حاولت كاتيوشا جهدها ، نتيجة احترامها
لنخليودوف ، ان لا تتصرف بشكل سيء كي لا تكدره • وكان
اهتمام سيمونسون الخير قد « أجبرها على ان تكون جيدة
بالشكل الذي كان بإمكانها ان تكونه » •

يقول سيمونسون لنخليودوف انه لا ينبغي لنفسه شيئاً ،
والشيء الوحيد الذي يريده هو ان ترتاح تلك النفس المعذبة
(كاتيوشا — المترجم) • ولان نخليودوف يتمنى الشيء نفسه
لكاتيوشا ، فقد ظهر انه وسيمونسون ليسا بغريمين — كما كان
كارينين وفرونسكي — بل اصدقاء تجمعهما فكرة واحدة ضمن
عمل الخير الكبير لانقاذ انسان • « نهض سيمونسون ، وبينما
كان يأخذ بذراع نخليودوف ، قرب وجهه منه وابتسم بخجل ثم
قَبَّله » •

جاء الحل الوحيد والصحيح « لمشكلة الجثث الثلاث » في
ظروف حياتية غريبة وبالغة الصعوبة ، كما ورد على لسان المحتضر
كريلتسوف • لقد جاء العجوز الغريب ، الذي لا مأوى له والذي
التقى به نخليودوف فوق المعبر ، بـ « القاعدة النظرية » لهذه
النهاية : « ليصدق كل مع نفسه فيتحد الجميع ، وليخلص كل مع
نفسه فيتكاتف الجميع » •

يجسد تولستوي من خلال الموعظة حول زارع الكروم وكذلك من خلال الكلمات الختامية «ابحثوا عن مملكة الله وعدله ، اما الباقي فسيأتيكم من كل بُدٍ» القصة التي رويت حول شخصين هلكا ثم انقذا • ويطرح تولستوي تعميماً يعتقد بأنه مناسب لكل الناس • لكن تلك التعليمات التي تتناول الشر تتناقض مع تلك التعميمات التي تشير الى طرق تجاوزه • لا يمكن للمعادلة اللفظية البحتة ان تحل محل العرض الواقعي لا تتصار الخير على الشر والاعتصاب والظلم • استطاع تولستوي اثبات الموضوعة القائلة بالدور النافع للخير والحب داخل نفس كل انسان ، لكن الموضوعة القائلة بان الحب والتسامح يمكن ان يكونا قوة فعلية لاصلاح العالم على اسس جديدة من الحرية والاخوة ، بقيت دون اثبات ولا يمكن اثباتها ضمن وقائع الحياة • لذلك يلجأ تولستوي الى الاستشهاد بمقاطع من الكتب الدينية لكي يجعل نظريته المثالية مقنعة للقارىء •

كتب ف • غ • كورولينكو عن تولستوي قائلاً : «بدون ان يرى الملامح الواضحة للمستقبل المنشود ، فانه يترك الشخصية ويبدأ بتطبيق وجهات النظر محاولاً العثور على الشيء الذي يحتاجه وذلك عن طريق التوجيه والفكر» (١٢) •

لهذا السبب بالذات ، ظهرت تلك الخاتمة النظرية في رواية «البعث» • كانت صيغ المواعظ والاساطير والحكايات ملائمة جداً للتعبير عن المحتوى «المثالي» • لقد تجسّد فيما بعد ذلك

الشيء ، الذي لم يتمكن تولستوي من التعبير عنه في تناجاته الواقعية ، في الصيغ التي ذكرناها . من هنا كان اهتمام الكاتب بالادب الشعبي الشفاهي الذي يعتبر اساساً «للقصص الشعبية» . اشار تولستوي الى هذه المسألة قائلاً : «توجد حكايات ومواعظ وامثال واساطير تصوّر روائع ما كانت ولا يمكن ان يكون لها مثيل . هذه الاساطير والامثال والحكايات — حقيقة ، لانها تبين اين كانت ، واين توجد ، واين ستكون ارادة الله ، تبين اين تكمن حقيقة مملكة الله» (١٣) .

يعكس الهيكل الفني لرواية «البعث» الصراع بين نزعتين هما : النزعة الانتقادية («وثيقة الاتهام») والنزعة «المثالية» («حلول مملكة الله») .

يواصل تولستوي وهو يختتم «حكاية» كاتيوشا ماسلوفاً بنهاية تقليدية ، اي بالزواج ، السرد في ذلك المجرى المريض الذي شقّه «الفكر الشعبي» .

ينتقل البطل الرئيس ، وهو ينجز احد الاعمال الحياتية الاساسية ، الى انجاز غيره الذي تبلور كنتيجة لعلاقته بكاتيوشا . فطبيعي ، بعد ان فهم شناعة افعاله ، الا يستطيع مواصلة تجاهله للشر الرئيس المتمثل بالملكية الجائرة للارض ، والذي هو اساس شقاء الملايين العديدة من الشعب الروسي والفلاحين الروس .

كشف تولستوي عن الحقيقة في بداية الرواية وسبق حركة البطل البطيئة نحو ادراك جوهر وضع الفلاح — المالك الحقيقي

للارض • ان كان القارئ يعيش ، في تناجات تولستوي المبكرة ، مع البطل او اية شخصية اخرى ويسير معه خطوة اثر اخرى ويتتبع ارتفاعه وسقوطه ، ويقترب من الحقيقة «مشاركاً» في تلك العملية ، فانه في رواية «البعث» ينظر الى البطل من ذلك المرتفع المبدئي الذي يرفعه اليه المؤلف الذي يعبر عن موقف المئة مليون فلاح من سكان روسيا •

لم تجد بواغث نخليودوف واحاسيسه الطبية الاستحسان الكامل لدى ذلك القاضي الذي يجري على لسانه سرد الرواية ، الا بعد ان يتوصل نخليودوف الى جوهر حلّ مشكلة ملكية الارض •

تصدر المحكمة ، في الرواية ، حكمها على «البدايات» الشخصية ، ويجسد الكاتب المبدع الناحية الاخلاقية والضمير الانساني هنا ، كما في «آثا كارينينا» •

بذلك يختلف تولستوي اختلافاً حاداً عن تورغينيف ، على سبيل المثال • فطبيعي جداً ان يتسم القاص المبدع بمحدودية افق ، الا انها محدودة افق لاشخصية معينة بذاتها بل محدودة افق طبقة باكملها •

تولستوي الكاتب الذي ترسخت قدماءه في مواقع الفلاحية البدائية ، أحسّ ووعى هذه الرابطة ، وحاول النظر الى العالم من خلال عيون اولئك الذين دافع عن مصالحهم بحماس وشجاعة •

هذا ما يوضح القسوة المحددة التي يعامل بها الكاتب بطله (١٤) .
عندما وصل نخليودوف الى القرية التي عاش فيها يوماً ما ،
تملكته اختلاجات ذكرى الشباب المنصرم . وكانت الحديقة
المزهرة تذكره بما كان عليه قبل اربعة عشر عاماً وهو يلعب لعبة
المصباح خلف شجرة الليلاك هذه مع كاتوشا ، ذات الثمانية عشر
ربيعاً . لقد شعر بنفسه كندياً ، طاهراً ، مليئاً «بالمكانات
العظيمة» . لكن تولستوي ، وفي نفس اللحظة تقريباً ، يرسم
ملاح نخليودوف الذي كان في يوم ما شاباً لطيفاً ، من خلال
خلفية حياة القرية الروسية الصعبة :

«تطلع الفلاحون ، الذاهبون الى الجبل وهم حفاة تعلو
اوساخ الدمن اسمالهم ، الى ذلك الاقطاعي الطويل البدين ، الذي
يعتمر قبعة رمادية يلتمع شريطها الذهبي تحت أشعة الشمس .
كان متجهاً الى القرية وهو يجسّ الارض ، بين الخطوة والاخرى ،
بعصاه المصقولة ذات القبضة اللامعة» .

تنطلق «الأدانة» من شفاه الصبي القروي موجهة الى
«الاقطاعي البدين» يقول الصبي : «قطع الفلاح من غابة السيد
الاقطاعي شجرتي صنوبر ، لذلك سجنوه . هذا هو الشهر السادس
على سجنه وامراته تتسول ...» .

يتخلل تصوير القرية «موضوع السجن» القريب الى البطل

جداً ، والمتلبس به كأحد المتسبين في مآسي الناس • يفهم نخليودوف حجم المسؤولية الاخلاقية عن جريمة طبقته • لكن تجربته لا تنتهي عند هذا فقط ، اذ يتوجب عليه سماع القصة المخزية والمؤلمة بالنسبة له عن ابنه الذي «تعفن» ومات ...

هناك موقف رائع في رواية ف • م • دوستويفسكي «الاخوة كارامازوف» ، اذ يتساءل ايفان كارامازوف : هل يمكن بناء السعادة ، ان كان ذلك «يتطلب عذاب كائن صغير واحد فقط» ، ويتوجه بالسؤال الى اخيه اليوشا قائلاً : «هل ييقون سعداء الى الابد اولئك الناس الذين يوافقون ان تقوم سعادتهم على الدم المسفوح للمعذب الصغير ؟» •

تتخذ مجازية دوستويفسكي واقعية مخيفة في رواية تولستوي • يشاهد نخليودوف طفلاً شاحباً أوهنه المرض ، يرتدي قلنسوة ممزقة • يلعب ابن نخليودوف وكذلك هذا الطفل الشاحب نفس دور «الكائن الصغير» الذي تحدث عنه ايفان كارامازوف ، بالنسبة «للاقطاعي البدين» • المسألة الاساسية هي ان «سعادة» عالم نخليودوف قائمة على عذابات «الكائنات الصغيرة» ، لذلك ليس عبثاً ان تلاحق نخليودوف الصورة الخيالية لذلك الرضيع ذي القلنسوة ، كذكرى قاسية وكوخزة ضمير • يتخذ الطفل ذو الابتسامة الحزينة معنى عاماً بالنسبة

لنخليودوف • انه يرى الفلاحين المقطوعين عن ارضهم وهم يشيدون بناية كبيرة • يفكر نخليودوف : «تعلو وجوه الجميع الثقة ، فاولئك الذين يعملون ، مثلهم مثل رفاقهم المسخرين للعمل قسراً ، هكذا يجب ان يكون • ففي الوقت الذي تعمل فيه نساءهم المنتفحات البطون في البيوت فوق طاقتهم ، ونعلو وجوه اطفالهم ابتسامة الألم امام الموت القريب جوعاً ، يتوجب على الفلاحين بناء ذلك القصر الأخرق الذي لاحاجة تدعو لنائه ...» •

يقابل نخليودوف «شقيق» الطفل ، ذي القلنسوة ، في السجن • ومثلما لاحقته صورة ذلك الطفل ذي الابتسامة الحزينة ، تلاحقه تلك الصورة الفظيعة التي شاهدها في احدى زنايات السجن : «ينام الطفل في الاحوال المناسبة من المرافق الصحية وقد وضع رأسه على فخذ السجين» •

بمثل «ترابط» هذه الصور ، يوحد الكاتب موضوع السجن مع موضوع الفلاح الروسي «الحر» ، فتبرز هذه الوحدة في حديث احد السجناء : «هل جئت لتتعجب كيف يُعذبُ عدو المسيح الناس ؟ انظر هناك ، لقد حبس الناس وحشر داخل القفص جيشاً بأكمله • يجب على الناس ان يأكلوا لقمتهم بعرق جبينهم ، اما هو فقد حبسهم كالخنازير وصار يطعمهم بلا عمل لكي يتحولوا الى حيوانات» •

كلما ازداد نخليودوف تأثراً بتلك الانطباعات المؤلمة ، كلما

ازداد شعوره بالذنب في مأساة الناس وبدأ له حياة الفلاح
الكادح أكثر نقاء وأخلاقية • ويتمّ تطهر نخليودوف من «الخطايا
الموروثة» بفضل عالم الفلاحين الأخلاقي • «نعم ، عالم جديد
آخر ، جديد تماماً - هكذا فكر نخليودوف وهو يتطلع الى تلك
الاطراف الجافة المتعضلة ، الى تلك الملابس الخشنه المصنوعة
باليدين ، الى تلك الوجوه المعذّبة والحنونة ، التي لفحتها الشمس ،
فيحسّ بنفسه وقد أحاط بها من كل الجهات أناس جدد تماماً
باهتماماتهم الجدّية ، بسعادة ومعاونة كدحهم ، بحياتهم
الإنسانية» • لقد جرّب نخليودوف الاحساس بفرحة «الرحالة»
الذي يكتشف عالماً جديداً ، مجهولاً ، رائعاً وهو يتطلع الى
هؤلاء الناس •

لم يكن بإمكان اكتشاف العالم الرائع الا انعكس باطيب
صورة حتى على علاقته تجاه كاتيوشا المعذبة •

• ان وضع نخليودوف الروحي الجديد يقرّبه من السجينة
السياسية ماريا بافلوفنا ، التي كانت تشعر بالغثيان من حياة
السادة الاقطاعيين منذ طفولتها ، والتي «أحبّت حياة الناس
البسطاء» •

هكذا يوجّه تولستوي ابطاله في علاقتهم مع كاتيوشا
ماسلونا ، حيث ينلهرون احساسهم تجاه الشعب ، فعلاقة كاتيوشا
بسيمونسون وماريا بافلوفنا تبين الانسجام الروحي لهؤلاء
الأشخاص مع الجماهير الشعبية ، لقد اندهشت كاتيوشا عندما

عرفت ان ماريا بافلوفنا هي هذه «الفتاة الجميلة ، المنتمية الى بيت جنرال غني ، والناطقة بلغات ثلاث ، قد تصرفت كأبي عاملة بسيطة ...» • وكلما تخطى نخليودوف الجذور الاقطاعية في شخصيته بحزم ، كلما ازداد بساطة وانسانية ، وكلما اصبحت رسالته في مساعدة كاتيوشا مثمرة اكثر •

بهذه الطريقة تتقرر المشاكل الاخلاقية في رواية «البعث» باعتبارها جزءاً من المشكلة العامة للعلاقة مع الشعب • لذلك فان بعث كاتيوشا ماسلوف الاخلاقي هو ، بالنسبة لنخليودوف ، عبارة عن مقدمة للعمل الاساس الذي ينتظره •

وكما اسلفنا ، فقد تخيل تولستوي «الحياة الفلاحية» لنخليودوف ، لكنه لم يرسمها لنا • ولم يحدث بصورة عفوية • فمسألة الصفح عن نخليودوف لا يمكن ان تقدم شيئاً مبدئياً جديداً في ذلك التجسيد الداخلي المكتمل «للفكر الشعبي» الذي نراه في رواية «البعث» • وذلك لان الشيء الذي يجب ان تحتوي عليه النهاية كان قد طرح في البداية ، في بداية تكون جنين الرواية • اننا نعرف الملاحظة التي سجلها تولستوي في مذكراته بتاريخ ٥ تشرين الثاني ١٨٩٥ حيث قال :

«فهمت الآن بوضوح ، لماذا تتعرقل «البعث» بين يدي» •
ان البداية مخطوءة •

فهمت هذا وانا افكر بكتابة قصة عن الاطفال — من المحقّ ،
يجب ان ابدأ بحياة الفلاحين ، انهم المادة الغنية ، انهم ايجابيون ،
اما ذلك — الظلّ — فانه سلبي . كذلك فهمت عن البعث ايضاً .
يجب ان ابدأ منها»^(١٥) (من حياة الفلاحين — المترجم) .

يعتبر «الفكر الشعبي» من الناحية النظرية المنطلق الذي
يشكل موضوع الرواية ويوزع شخصوها ومن ثمّ قيمتها
الفنية . وينطلق «تصميم» المعنى العام للحياة في هيكل الرواية
الفني من «الفكر الشعبي» بالذات . ينطلق «تصميم» المفهوم
العام للحياة في البنية الفنية للرواية من «الفكر الشعبي» بالضبط .
ويبرر هذا «التحديد» النظري لنقطة الانطلاق من خلال طريقة
مناقشات الكاتب الشاملة . ويضع تولستوي بوضوح الحدود
بين عالمين متناقضين لا يجمع بينهما جامع وليس فيهما تدّرج نفسي
معقد يؤدي الى وحدة المجري الحياتي بهذا الشكل او ذاك .
تنقسم العملية الى قناتين : احدهما ذات ماء رائق ، والاخرى
ذات ماء عكر . ومهما بقي في الاولى قمامة وقاذورات فانها تبقى
اكثر صفاءً ونقاءً من جارتها .

ان عالم الفلاحين الشعبي في رواية «البعث» ليس مجرد
خلفية ملوّنة . بل هو عامل اساس في تطور المحتوى وفي بناء
الشخص . ويتكشف نقاء هذا العالم الى ابعد الحدود عن
رذيلة عالم السادة الاقطاعيين الذين صنعوا للشعب سجنًا كبيراً .

لذلك ليس عبثاً ان يفكر نخليودوف : «نعم ، ان المكان المناسب الوحيد للانسان الشريف في روسيا حالياً هو السجن !» •

توحد صورة السجن وموضوع النشاط المجرم لآبناء الطبقة الحاكمة بشكل متميز بين المصير «الخاص» لكاتيوشا ماسلوف و بين مصير كل الشعب المضطهد • وكما أشرنا في هذا الصدد ، فان تولستوي يشدد على الأطر النموذجية في شخصية البطلة الرئيسة الى اقصى درجة ، منطلقاً في ذلك من مبادئه الابداعية الجديدة • لاكتشف القارئ في كاتيوشا ماسلوف المودة « العائلية » كما عند كيتي سرييتسكايا (في رواية « آنا كارينينا » - المترجم) او تاشا روستوفا (في رواية «الحرب والسلام» - المترجم) مثلاً • يصطدم القارئ بكاتيوشا ماسلوف مباشرة كأنسان لم يفقد كرامته الانسانية حسب بل وفقد حتى اسمه (صارت تدعى ليوبوف) • كان نخليودوف يعرف انها كاتيوشا ، «ووقف مندهشاً حين رأى ان لاوجود لكاتيوشا هناك ، بل ماسلوف فقط • لقد أذهله ذلك وأربعه» •

لاشير هذا التلاعب بالاسم واللقب الى التحول الذي حدث في اعماق البطلة حسب ، بل والى اتساعها الى الملايين المذلة والمهانة • كاتيوشا ماسلوف - جزء من تلك الضحايا التي تحدث عنها تولستوي على الصفحات الكثيرة لروايته • لذلك ليس عبثاً ان تتحدث كاتيوشا بذلك التعاطف العميق الذي يعكس

الكثير من المعاناة الشخصية فتقول : «انا اعتقد ان الشعب البسيط
مهان ... مهان جداً» • ان جريمة «عالم نخليودوف» ، الذي
خنق كاتيوشا ، تبدو في الرواية كجريمة ترتكب ضد كل الشعب
الكادح •

ان تحوّل اسم كاتيوشا الى ماسلوف فقط ، وفقّر الشعب
الذي لا يطاق • كاتا بالنسبة لتولستوي ظاهرتين لنظام واحد •
لذلك يربط الكاتب فنياً مصير كاتيوشا بمصير الفلاحين الروس •
يتذكر نخليودوف ويعرف انه السبب في دخول كاتيوشا السجن •
لكن هذه ليست النقطة السوداء الوحيدة في ضميره • انه كبير
الذنب تجاه الفلاحين ، ليس كأسان فقط (هذا اصغر ذنوبه في
الواقع) ، بل وكمثل لمجتمع الظالمين •

فقر الفلاحين وتعاسة كاتيوشا هما نتيجة لسبب واحد • لكن
هذا لا يكفي • فيدمج تولستوي ، بأسلوب فني ، كاتيوشا مع
عالم الفلاحين • لذلك ليس صدفة ان تعوم شخصية كاتيوشا داخل
وعى نخليودوف (والقراء) في محتوى صورة فقر وادقاع القرية
بالذات • و «يربط» الحديث مع المرأة العجوز ، التي حضرت
ولادة طفل نخليودوف ، في الاطار النفسي ، بين حياة ومصير
كاتيوشا وحياة ومصير الفلاحين المستعبدين • عندما تكلم المرأة
العجوز نخليودوف فكأنها تحاول تبرير كلماته : «هذا لو كنت
قد رميتها • اما انت فقد تكرمت عليها ومنحتها مئة روبل» •

ولكن أليست هذه «المئة روبل» شبيهة بتلك التي «تكرّم»
بها على الفلاحين عند إيجاره الأرض لهم • يبدو ان التصديق على
الفلاحين كان مخجلاً بالنسبة لنخليودوف ، كهذه الروبلات
المئة • «لم يكن نخليودوف راضياً عن نفسه • انه لا يعرف سبب
عدم رضاه ، لكنه كان طيلة الوقت حزينا لشيء ما وخجلاً من شيء
ما» • لقد فهم أن المتاجرة بالأرض غير جائزة مثلما لا يجوز المتاجرة
بالماء والهواء وأشعة الشمس • «وعرف الآن سبب خجله بعد
ان تذكر ترتيبه الامور في كوزمينكو^(١٦) (اسم الضيعة التي
يملكها - المترجم) •

وهكذا يجمع «الفكر الشعبي» كل مجرى الاحداث
والشخص في رواية «البعث» ويضفي على المواقف والظروف
والطبائع معنى متميزاً عميق الشمولية •

الخاتمة

حاولنا ، ونحن ندرس فن تولستوي ان نحلل من وجهة نظر تاريخية متغيرات ذلك النهج الفني الذي تركز تماماً في تتاجات الكاتب في المرحلة «الانتقالية» من تأريخنا .

من الملاحظات المهمة بالنسبة للباحث الادبي اشارة ف . اي . لينين الى ان مرحلة ١٨٦١ — ١٩٠٥ هي التي ساعدت على ظهور الخصائص المتميزة الرئيسة في افكار وتنتاجات تولستوي . كتب ف . اي . لينين : «الحقيقة ان نشاط تولستوي الادبي قد بدأ قبل ان تبدأ تلك المرحلة وانتهى بعد انتهائها . لكن تولستوي قد تكامل ، ككاتب وكفكر ، في تلك المرحلة بالذات ، حيث ان طبيعتها الانتقالية هي التي اظهرت كل الملامح المتميزة لمؤلفات تولستوي و « التولستوفشينا »^(١) .

بعض المراحل الفنية التي تبرز عند تحليل تطور تولستوي الابداعي لاتهدم الانطباع عن التكامل الداخلي للنهج الفني عند هذا الاديب العظيم . فقد ساعد «الفكر الشعبي» الذي تركز عليه أسس رواياته الثلاث ، على ابراز الجانب الملحمي فيها .

تكونت لدينا القناعة ان « الفكر الشعبي » ليس جامداً عند تولستوي ، بل هو متطور من الناحيتين الفكرية والفنية ، ويتجسد ذلك في « الترابط » الفني الأصيل . كان تولستوي « الشاب » يواصل طريقه نحو التوصل الى قانون « الترابط » الذي صاغه بنفسه فيما بعد . وقد برز هذا القانون في رواية « الحرب والسلام » ، لكنه كان قد اكتشفه قبل كتابة تلك الرواية الملحمية . ساعد طريق التطور هذا تولستوي في العثور على المبدأ العام لفن رواياته . يعطي تحليل هيكل روايات تولستوي امكانية رؤية الذاتية العميقة ، وكيف ان هذه الذاتية قد حددت مرحلة جديدة في تطور هذا الصنف الادبي . اضافة الى ذلك فان التجربة الابداعية لفنان أصيل كتولستوي تؤكد عمق تأريخية نتاجاته . لقد تبلور المستوى القومي للصنف الروائي عبر مساهمات فنية ذاتية مختلفة ونتيجة حركة تأريخية حتمية .

بذل الباحثون السوفيت جهوداً كبيرة من اجل اثبات علاقة تولستوي بمختلف اساتذة الكلمة ، وتحديد مساهماته في الادبين الروسي والعالمي .

ان العدد الهائل من الابحاث النظرية يمكن ان يقود الى وهم يقول بانتهاء مواضيع دراسة نتاجات تولستوي . على ان الابحاث الجيدة عن تولستوي لاتغلق الموضوع بقدر ماتكشف عنه بأسلوب جديد . وهذه احدي علامات الاصاله في ابحاثنا .

من الاعمال النموذجية في هذا المجال ، تلك تعيدنا الى مسألة بدت لنا وكأنها قد وجدت لنفسها الحل منذ وقت طويل وأعني الاعمال التي تخص عقيدة تولستوي ، يمكننا ان نذكر بعض الكتب الممتعة في هذا المجال : ك . ن . لومونوف «تولستوي في العالم المعاصر» (موسكو ١٩٧٥) ، أ . س . بولتافتسيف «عقيدة تولستوي الفلسفية» (خاركوف ١٩٧٤) ، اي . ف . تشوبرينا «البحث الاخلاقي - الفلسفي لتولستوي في سنوات ٦٠ - ١٨٧٠» (ساراتوف ١٩٧٤) وغيرها . لا يجوز دراسة الارث الادبي للكاتب دون دراسة افكاره ، لذلك تزداد اهمية تلك الابحاث على ضوء الصراع ضد المفاهيم البرجوازية عن تناجات تولستوي بشكل خاص وعن الادب الروسي بشكل عام . تتبع دراسة المشكلة الخاصة بآراء تولستوي الفلسفية - الاخلاقية والجمالية من القراءة العميقة لاعمال ف . أي . لينين عن تولستوي .

. تتردد في العالم الرأسمالي حالياً اصوات تؤكد ان ذخيرة اساليب تولستوي الفنية قد تقادم عليها الزمن . نحن نعتقد ان الزمن يتقادم على ذخيرة اساليب الكاتب عندما «يخمد» معنى الحياة التي جسدها فيها . والاهتمام الحيوي في كل انحاء العالم بجميع نواحي افكار وتناجات تولستوي يتناقض ووجهة النظر الرأسمالية هذه . تولستوي - كالحياة لا ينضب أبداً . وهنا يكمن سر خلوده .

الهوامش والتعليقات

المقدمة :

- ١ - م . ب . خرابتشينكو - دراسة تصنيف الادب ومذاهبه - كتاب «مشاكل تصنيف الواقعية الروسية» ، موسكو ١٩٦٩ ، ص ٣٤ .
- ٢ - ن . ي . سوكولوف «الادب الروسي والشعبية . الحركة الادبية في سبعينات القرن التاسع عشر لينينغراد ١٩٦٨ . ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .
- ٣ - ب . ا . غريفتسوف « نظرية الرواية » موسكو ١٩٢٧ ، ص ١٢٦ .
- ٤ - يمكننا ايراد قائمة طويلة بالاعمال التي تتناول هذه المسألة ، ومنها على سبيل المثال : ن . ن . اردنس «طريق تولستوي الابداعي» ، موسكو ١٩٦٢ .
يا . س . بيلينكاس «حول نتائج تولستوي» ، لينينغراد ١٩٥٩ .
- ب . اي . بورسوف «تولستوي والرواية الروسية» ، موسكو - لينينغراد ١٩٦٣ .
- ٥ - م . ب . خرابتشينكو «تولستوي فنانا» ، موسكو ١٩٦٥ ، ص ٤٨٧ .
- ٦ - انظر : ب . ايخينباوم «تولستوي . سنوات السبعين» ، لينينغراد ١٩٦٠ ، ص ١٧٨ - ١٧٩ .
- ٧ - ن . اي . بروتسكوف «استاذية الروائي غانتشسиров» ، موسكو - لينينغراد ١٩٦٣ ، ص ٦٢ .

- ٨ - ن . ي . كوبريانوفا «جمالية تولستوي» ، موسكو - لينينغراد ١٩٦٦ ، ص ٣٠٣ .
- ٩ - نفس المصدر ، ص ٣٠٤ .
- ١٠ - ن . ك . غودزي «ليف تولستوي» ، موسكو ١٩٦٠ ، ص ١٥٥ .
- ١١ - أ . ف . تشيتشرن «الافكار والاسلوب» . موسكو ١٩٦٥ ، ص ٢٣٣ .
- ١٢ - انظر : م . باختين «مسائل جمالية دوستويفسكى» ، موسكو ١٩٦٣ ، ص ٧٥ .

الفصل الاول

- ١ - ل . ن . تولستوي «حول الادب» ، موسكو ١٩٥٥ ، ص ٥٦٩ .
- ٢ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ٤ ، ص ٣٦٣ .
- ٣ - نفس المصدر .
- ٤ - ل . ن . تولستوي «حول الادب» ، ص ١٦ .
- ٥ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ٦٠ ، ص ٢٤٣ .
- ٦ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ٤٦ ، ص ٢٩ .
- ٧ - نفس المصدر ، ص ٣٤ .
- ٨ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ٤٦ ، ص ٣٥ .
- ٩ - نفس المصدر ، ص ٣٩ .
- ١٠ - نفس المصدر ، ص ٥٥ .

- ١١ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ،
المجلد الاول ؛ ص٢٧٩ .
- ١٢ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ،
المجلد الثالث ، ص٢٧٨ .
- ١٣ - نفس المصدر ، ص٢٧٩ .
- ١٤ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ،
المجلد الثالث ، ٢٨٢ .
- ١٥ - ن . غ . تشرنشيفسكي ، المؤلفات الكاملة ، المجلد الثالث ،
موسكو ١٩٤٧ ، ص٤٢٨ .
- ١٦ - غ . ف . بليخانوف ، المؤلفات الفلسفية المختارة في خمسة
مجلدات ، المجلد الخامس ، موسكو ١٩٥٨ ، ص٦١١ .
- ١٧ - ل . ف . فريباخ ، المؤلفات الفلسفية المختارة في مجلدين ، المجلد
الاول ، موسكو ١٩٥٥ ، ص٤٤٧ .
- ١٨ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ،
المجلد الخامس ، ص١٦٢ .
- ١٩ - نفس المصدر ، ص١٦٥ .
- ٢٠ - نفس المصدر ، ص١٦٢ .
- ٢١ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ،
المجلد الثالث ، ٢٣٣ - ٢٣٤ .
- ٢٢ - ل . ن . تولستوي «القوزاق» ، موسكو ١٩٦٣ ، ص٣٢٨ .
- ٢٣ - ل . ن . تولستوي «حول الادب» ، ص١٥ .

الفصل الثاني

- ١ - ل . ن . تولستوي «حول الادب» ، موسكو ١٩٥٥ ، ص ١٥٥ .
- ٢ - نفس المصدر ، ص ١٥٦ .
- ٣ - ع . ١ . غوكوفسكي «واقعية فوغل» موسكو - لينينغراد ١٩٥٩ ، ص ٦٥ - ٦٦ .
- ٤ - مذكرات س . ١ . تولستايا ١٨٦٠ - ١٨٩١ ، موسكو ١٩٢٨ ، ص ٣٧ .
- ٥ - كتب تولستوي في رواية «الحرب والسلام» قائلا : «قسم كبير من اناس تلك الفترة لم يعرفه اي اهتمام لسير الاحداث ، بل كانت تسيرهم مصالحهم الخاصة الانية . وكان هؤلاء نشيطين واكثر الجميع فائدة في تلك الفترة» . قارن مع رواية «آنا كارينينا» : «انا اعتقد - قال قسطنطين - ان اي نشاط لا يمكن ان يكون قويا مالم تمتد جذوره الى المصلحة الخاصة . انها حقيقة فلسفية عامة . . .» .
- ٦ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ٣٠ ، ص ١٨ - ١٩ .
- ٧ - المصدر السابق ، المجلد ١٣ ، ص ٥٦ .
- ٨ - «الارث الادبي» ، المجلد ٦٩ ، الكتاب الاول ، موسكو ١٩٦١ ، ص ٣٣٤ .
- ٩ - ١ . اي . غيرتسن ، المؤلفات في تسع مجلدات ، المجلد الاول ، موسكو ١٩٥٥ ، ص ٣٧٧ .
- ١٠ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ١٣ ، ص ١٨٢ - ١٨٣ .
- ١١ - المصدر السابق ، المجلد ٢٧ ، ص ٢٨٠ .
- ١٢ - المصدر السابق ، المجلد ١٣ ، ص ١٣٧ .
- ١٣ - المصدر السابق ، المجلد ١٣ ، ص ٢٥٦ .

- ١٤ - المقطع مأخوذ من مقالة اي . ف ستوليباروف «ن . س .
ليسكوف في وثائق بيرجيفوي» ، وثائق جامعة لينينغراد
العلمية ، رقم ٢٩٥ ، اصدار ٥٨ ، ص ١٠٦ .
- ١٥ - «الارث الادبي» ، المجلد ٦٩ ، الكتاب الاول ، موسكو ١٩٦١ ،
ص ٣٣٨ .
- ١٦ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ،
المجلد ١٣ ، ص ٢٢٧ .
- ١٧ - انظر : أ . زايديشنور «حول نص الحرب والسلام» ،
مجلة «العالم الجديد» العدد ٦ ، ١٩٥٩ .
- ١٨ - ل . ن . تولستوي «حول الادب» ، ص ٩٦ .
- ١٩ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ،
المجلد ١٥ ، ص ١٦٣ .
- ٢٠ - المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

الفصل الثالث

- ١ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ،
المجلد ٤٨ ، ص ١٢٦ .
- ٢ - المصدر السابق ، ص ١١٨ .
- ٣ - كتب د . اي بيسيريف في تجميعه لرواية اي . س .
تورغينيف «العش الاقطاعي» قائلاً : «فقط في المؤلفات الفنية
يمكن ان تنعكس الحياة الروحية الداخلية . وعلى هذا
الاساس ، فان البعض من مثيلات هذه الرواية يمكن ان تقف
على قدم المساواة الى جانب اكثر الاثار التاريخية ندرة»
(د . اي بيسيريف ، مجموعة المؤلفات في اربع مجلدات ،
المجلد الاول ، موسكو ١٩٥٥ ، ص ٢٠) . وكتب ا . اي .
غيرتسن الفكرة التالية : « لكل انسان - قال هاينه - عالمه
الذي ولد معه ، ومعه يموت ، وتحت كل حجارة من
القبر هنالك تاريخ بشري كامل - فتاريخ كل كائن
له اهميته . هذا ما فهمه شكسبير ووالتر سكوت وتينير

- وكل المدرسة الفلاماندية ، ويتبلور هذا الاهتمام من خلال التطلع الى تفتح الروح تحت تأثير الزمن والظروف والمفاجئات التي تقصر او تطيل اتجاهه الاعتيادي العام» (١ . اي . غيرتسن ، مجموعة المؤلفات في تسع مجلدات ، المجلد الاول ، موسكو ١٩٥٥ ص ٢٤٨ .
- ٤ - نعتقد ان لمقالة ن . بروتسكوف « حول المميزات الفنية لغانتشيفوف - روائي» (مجلة «الادب الروسى» العدد ٤ ١٩٦١ اهمية كبيرة .
- ٥ - ب . م . ايخينباوم «ليف تولستوي سنوات السبعين» لينينغراد ١٩٦٠ ، ص ١٣٠ .
- ٦ - انظر : ف . ف . يرميلوف «تولستوي - روائي» ، موسكو ١٩٦٥ .
- ٨ - اشار ر . ايفانوف - رازومنيك ان «في الحرب والسلام مسرح ضم اوربا باجمعها ، اما في ،، آنا كارينينا» ، فهناك خط ضيق يضم صالونات موسكو وبيتربورغ وقرى موسكو (تاريخ الادب الروسى في القرن التاسع عشر ، المجلد الخامس ، موسكو ١٩١٠ ، ص ٣٧٤ .
- ٩ - انظر : تولستوي «آثار الفن والحياة» العدد الثالث ، موسكو ١٩٢٧ .
- ١٠ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ٤٦ ، ص ١٨٢ .
- ١١ - الكسي الكساندروفيتش يساند آنا في تلك الحالة قائلاً : «يجب الخروج من هذا الوضع المزري الذي انت فيه ، من الخطا ان نعيش «ثلاثتنا» سوية . اما بالنسبة لنتاشاروستوفا فالعيش «ثلاثة» ليس انحطاط بل سعادة .

١٢ - يفكر ليفين : «الا تعمل النظريات الفلسفية الشيء نفسه ، فتقود الانسان بواسطة الافكار الغريبة غير المناسبة ، الى معرفة الشيء الذي يعرفه منذ زمن بعيد ويعرف بالضبط ان العيش بدونه غير ممكن ؟ الا يبدو واضحا في تطور نظريات كل فيلسوف انه يعرف وبثقة المعنى الاساس للحياة مسبقا ، كما يعرفه الفلاح فيودور ، ويريد العودة الى ما هو معروف للجميع عن طريق الشك الفكري» .

١٣ - اشار م . ب . خرابتشينكو بصدق قائلا : «تنسب مختلف ظواهر الشر والظلم ، والتراجع عن قوانين الحياة الصحيحة ، الى ذلك الشيء الخاضع ، للانتقام ، . ومن منطلق المبادئ العامة التي دافع عنها تولستوي آنذاك ، فان آنا وفرونسكي لا يستحقان الادانة بقدر ما يستحقها كارينين ، بيتسي تفيرسكانيا ، ليديا ايفانوفنا وبقية المدافعين عن الاخلاقيات الفاسدة» .

١٤ - غ . ف . بليخانوف ، المؤلفات الفلسفية المختارة في خمس مجلدات ، المجلد الخامس ، موسكو ١٩٥٨ ص ٦١٢ .

١٥ - مجازية «حلم الحياة» ضرورة جداً بالنسبة لتولستوي . يشير ن . ن . غوسيف بهذه المناسبة الى تكرار هذه المجازية في مسودات الرواية باصرار . «هذه المجازية ... تتكرر اكثر من مرة ...» : «حلم الحياة ، ثملا تمسك به» ، «كان ستيبان اركاديفيتش غارقا في متاهة حلم الحياة التامة» ، «في حلم الحياة كان كما ولدته أمه» (ن . ن . غوسيف «ل . ن . تولستوي . مواد عن حياته من ١٨٧٠ وحتى ١٨٨١» ، موسكو ١٩٦٣ ، ص ٢٨١) .

١٦ - كتب ل . ن . تولستوي «لم تكن القراءة ، اي متابعة انعكاسات حياة الناس الآخرين ، ممتعة بالنسبة لها . انها تريد ان تعيش الحياة بقوة» .

١٧ - قارن : «كل ما اقلق ليفين في تلك الليلة المؤرقة ، كل تلك القرارات التي اتخذها ، اختفى كل شيء فجأة .. هناك في تلك العربة التي انطلقت مسرعة واستدارت الى الجانب الثاني من الطريق ، هناك فقط كان بالامكان حل تلك الالغاز التي سيطرت على حياته في الفترة الاخيرة» .

١٨ - قال ل . ن . تولستوي لزوجته : «حرمت أنا من سعادة اشغال ذلك الجانب الانثوي من الحياة وذلك لانها وحيدة ، فقد نبذتها كل النسوة ولم يكن هناك من تتحدث معه عن تلك المشاغل الفارغة التي تشغل الوسط النسائي » (نقلًا عن كتاب ن . ن . غوسيف «مدونات حياة ونتائج ليف نيكولايفيتش تولستوي» موسكو ١٩٥٨ ، ص٦٢) .

١٩ - ل . فرباخ ، المؤلفات الفلسفية المختارة في مجلدين ، المجلد الاول موسكو ١٩٥٧ ، ص٥١ .

٢٠ - المصدر السابق ، ص٧١ .

٢١ - ن . ن . غوسيف «ل . ن تولستوي . مواد عن حياته من ١٨٧٠ وحتى ١٨٨١» ص٢٩٤ - ٢٩٥ .

٢٢ - ادهشت هذه الفكرة ا . ا . فيت ، فكتب الى تولستوي قائلاً : « لقد قفزت من مكاني عندما وصلت في قراءتي الى ثقبى الحياة الروحية ، الى هاتين النافذتين المنظورتين والفامضتين ابداً « الولادة والموت » (نقلًا عن كتاب ن . ن . غوسيف « مدونات حياة ونتائج ليف نيكولايفيتش » ص ٧١) .

٢٣ - ب . ا . يخينباوم «ليف تولستوي . سنوات السبعين» لينينغراد ، ١٩٦٠ ص٢٠٤ .

٢٤ - هذا نموذج من حديثه : «قال شينشين وهو يغمز للامير الميسم الكهرماني الى الجانب الآخر من فمه ، ... هنا الميزان ... يدق الالماني الحبوب ، كما يقول المثل » .

٢٥ - اشار تولستوي في مذكراته بتاريخ ٢١ تموز ١٨٧٠ قائلا :
«الموت - يعد المتاهات التي ترى من خلالها كل شيء بفرديّة .
الولادة - تعني الانتقال من الحياة الى متاهات الفرديّة»
(ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة بتسعين مجلداً ،
المجلد ٢٨ .

٢٦ - المصدر السابق ، المجلد ٤٨ ، ص ٣٤٧ .

٢٧ - المصدر السابق ، ص ٣٤٨ .

٢٨ - ف . اي . لينين ، المؤلفات الكاملة ، الطبعة الخامسة ،
المجلد ٢٠ ، ص ١٠١ .

٢٩ - المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

٣٠ - د . ن . اوفسيانيكو كوليكونفسكي ، مجموعة المؤلفات
، المجلد الثالث ، موسكو ١٩٢٣ ، ص ١٤٨ .

٣١ - ف . شكلوفسكي «خاطر وتحليل» ، موسكو ١٩٦١ ،
ص ٤٨٩ .

الفصل الرابع

١ - نقلا عن كتاب ن . ن . غوسيف «مدونات حياة ونتاجات ليف
نيكولايفيتش تولستوي» موسكو ١٩٦٠ ص ١٥ - ١٦ .

٢ - كتب ف . ا . جدانوف عن مسودات رواية «البعث» قائلا :
«سافر الاقطاعي ، الذي تطهرت روحه ، الى القرية من اجل
ان ينظم عملية استغلال الفلاحين لارض السادة الاقطاعيين
بشكل عادل . في المسودة الاولى تحدث تولستوي ببضع
كلمات عن سفرة نخليودوف والهدف منها ، لكنه «نسي» بعد
ذلك بطله تماما واخذ يتحدث عن الارض وعن الفلاحين . هنا
تبرز تخريجاته وكأنها بحث علمي حول المسألة الزراعية وليس
كفصل من رواية فنية» (ف . جدانوف «التاريخ الابداعي
لرواية . ل . ن . تولستوي ، «البعث» ، موسكو ١٩٦٠ ،
ص ٣٤٥ - ٣٤٦) .

- ٣ - ل . ن . تولستوي المؤلفات الكاملة في تسعين مجلدا ، المجلد .
٥٠ ، ص ٩٢ . طرح الكاتب بعد ذلك في مذكراته بتاريخ ٣٠
نيسان ١٨٨٩ «وثيقة الادانة» التالية : لقد فكرت بهذه،
النقاط السبع التي تدين الحكومة :
- (١) الكنيسة ، الخداع ، الوسوس ، الاسراف .
(٢) الجيش ، الفجور ، القسوة ، الاسراف .
(٣) العقاب ، الانحطاط ، القسوة ، الوباء .
(٤) الملكية الكبيرة للارض ، حقد فقراء المدينة .
(٥) العامل - قتل الحياة .
(٦) الخمرة .
- (٧) العهر . (ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين
مجلداً ، المجلد ٥٠ ، ص ٧٦ - ٧٧ .
- ٤ - ليونيد ليونوف «كلمة عن تولستوي» ، موسكو ١٩٦١ ،
ص ٢٠ .
- ٥ - ا . اي غيرتسن ، مجموعة المؤلفات في تسع مجلدات ، المجلد .
الاول ، موسكو ١٩٥٥ ، ص ٣٧٦ .
- ٦ - نفس المصدر ، ص ٣٧٩ .
- ٧ - على مائدة الغداء سأل تولستوي ف . ا . مكلاكوف :
«كيف تجري اجتماعات مجلس الشيوخ ، ماهي الدوائر
الموجودة هناك ، ماهي الملابس التي يرتديها المندوبون ، كيف
يتكلمون » (نقلا عن ن . ن . غوسيف «مدونات حياة ونتائج
ليف نيكولايفيتش تولستوي» ، ص ٣٠٦) .
- ٨ - ا . ب . تشيخوف ، مجموعة المؤلفات في عشرين مجلداً ،
المجلد ١٨ ، ص ٣١٣ .

٩ - اشار ف . شكوفسكي : « انه (تولستوي) يريد ان يكون الفهم الحقيقي ليس مضافا للوصف بل مستخرجة منه ، مستخلصة - كما يقال - بالتصور . يجب ان نستخلص الفلسفة للظاهرة من الظاهرة نفسها ، وذلك عن طريق المقارنة المنظمة والمتعددة لاجزائها من «الواقع» . (نقلا عن ف . شكوفسكي «النثر الفني . خواطر وتحليل» موسكو ، ١٩٦١

١٠ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ٢٦ ، ص ٨

١١ - يجب في هذه الحالة الاخذ بنظر الاعتبار ، ان موقف التسامح لا يكون مفروضاً من فكرة تسامح الطبقة «العليا» ، بل نتيجة قناعة بضرورة التسامح عن «المجرمين» من ابناء الشعب . هنا يكمن المعنى الاساس لموعظة التسامح . تحدث مسودة «البعث» عن ذلك بوضوح : «هنالك اناس شريريون ، سراق ، قتلة . ومنذ قرون وانتم تواصلون اعدامهم . فهل تبدلوا ؟ لم يتبدلوا لان كل محاكمة للسارق هي تأكيد للسرقة المتأصلة في المحقق والمدعي والحاكم ، والعقوبة عن القتل هي اغتيال اكيد للقتل الذي يقوم به الحكام والمدعون والاداريون والعسكريون» (ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ٣٣ ، ص ٣١٦) .

١٢ - ف . او . كورولينكو «حول الادب» ، موسكو ١٩٥٧ ، ص ١٢٤ .

١٣ - ل . ن . تولستوي ، المؤلفات الكاملة في تسعين مجلداً ، المجلد ٢٦ ، ص ٣٠٨ .

١٤ - كتب تولستوي في مذكراته بتاريخ ٥ كانون الثاني ١٨٩٧ عن رواية «البعث» مايلي :
«من الصعب تصحيح الفساد . ومن اجل القيام بعملية التصحيح يجب :

تصوير احاسيس وحياة كل منهما على التناوب (المقصود
بطلة القصة وبطلها - المترجم) . يجب تصويرها بايجابية
وجدية ، وتصويره بسلبية وسخرية ، (ل . ن . تولستوي
«حول الادب» ، موسكو ١٩٥٥ ، ص٣١٦) .

١٥ - ل . ن . تولستوي «حول الادب» ، ص٣٠٧ . يتحدث
ف . ا . جدانوف «لقد اختفت الاشغال الشاقة في سيبيريا
ولا اثر للفصول المكرسة للوعظ الديني ووصفت حياة السجن
وصفا عابرا ، اما موضوع الملكية الجائرة للارض فقد
استولت على اهتمام تولستوي عندما بدأ بكتابة روايته»
(ف . جدانوف «التاريخ الابداعي لرواية ل . ن . تولستوي»
البعث موسكو ١٩٦٠ ، ص٣٤٤ - ٣٤٥) .

١٦ - كتب ل . ن . تولستوي في مسودته عن نخليودوف :
«ان فكرة التزاماته تجاه البائسة كاتيوشا مرتبطة بفكرة
التزاماته تجاه الارض» (نقلا عن كتاب ف . جدانوف المشار
اليه اعلاه ، ص٣٤٤) .

الخاتمة

١ - ف . اي . لينين ، المؤلفات الكاملة ، الطبعة الخامسة ،
المجلد ٢٠ ، ص٣٨ .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٦/٤٨٧٧

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١١٠٨ - ٢

